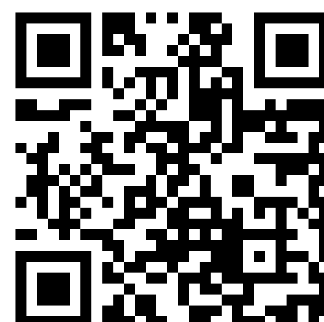
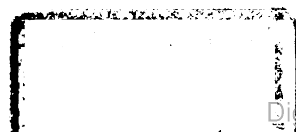


VIO

ICO

RTE

1



– n° 497 – Mancano le pagine da pag. 161 a 200 incluse.
– 24 giugno 1937 – XV – (V. annot.ne a lapis in questo foglio) –

F. Ramorino

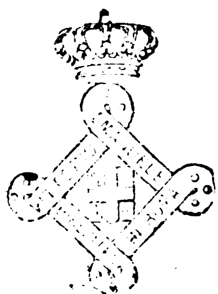
ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE

ARCHIVIO
STORICO
DELL' ARTE

DIRETTO

DA

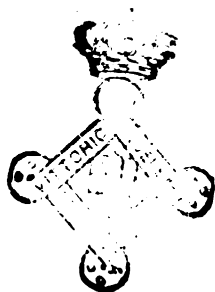
DOMENICO GNOLI



ANNO IV - 1891

ROMA
ERMANNO LOESCHER & C.°
LIBRAI DI S. M. LA REGINA

M DCCC XCI



SPIGOLATURE TIZIANESCHE



OPO usciti i due volumi dell'edizione italiana intorno a *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi,*[1] ci venne fatto di vedere altri quadri che indubbiamente devono essere stati eseguiti dal Cadorino, o che molto ritraggono della sua maniera tanto da potersi a lui attribuire o da stimarsi come usciti dal suo studio. Di essi vogliamo ora occuparci, onde il presente scritto, che, contro la nostra consuetudine, abbiamo consentito di pubblicare in questo pregiato periodico, può servire di appendice all'opera sopra accennata.

A pagine 479 e seguenti del primo volume, noi discorremmo d'un ritratto che di sè stesso Tiziano aveva fatto per lasciare come ricordo ai propri figliuoli, e dicemmo di non essere disposti a credere che fosse appunto quello che trovasi esposto nella sala dei ritratti nella Galleria degli Uffizi in Firenze. Più innanzi manifestammo anche il dubbio che non da Tiziano fosse stato eseguito, ma fosse probabilmente l'opera di un qualche valente scolaro ed aiuto. Appena pubblicato quel libro, si rinvenne tra i quadri conservati nei magazzini della Galleria degli Uffizi un altro ritratto di Tiziano, che noi crediamo quello appunto che il grande Cadorino aveva dipinto come ricordo ai figliuoli e il quale, come avevamo detto a p. 479 del primo volume, era stato rubato e misteriosamente comprato pel « duca di Firenze ». Tanto questo, quanto l'altro ritratto hanno le stesse proporzioni, gli stessi lineamenti, le stesse forme e l'identico atteggiamento. Le due figure sono egualmente vestite, e portano al collo la catena d'oro qual distintivo del grado di cavaliere e conte palatino. Ma in quello trovato nei magazzini non vedesi il braccio piegato per tenere la tavolozza. Questo nuovo e bel ritratto, esposto ora da poco tempo accanto all'altro indicato, nella sala dei ritratti, è condotto con tinte forti e vigorose e con la maestria propria di Tiziano, che v'è rappresentato pieno di vita e con uno sguardo penetrante, così da rendere esattamente le forme fisiche e l'espressione intelligente della sua bella e maestosa figura.[2]

Firenze, Galleria degli Uffizi.

Comparando i due ritratti fra loro, è tanta la superiorità dell'ultimo da confermarci sempre

[1] Cavalcaselle e Crowe, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi;* Firenze, Successori Le Monnier, 1877-1878.

[2] Questo ritratto sembra dipinto sopra una tela assai fina, quando non sia carta, ben battuta e aderente alla tavola. Il fondo su cui stacca, è di tinta calda e oscura.

più nell' opinione espressa che l'altro non fosse opera del maestro, ma la copia d'un suo valente scolaro od aiuto, e forse di Marco Vecelli.

Fra i dipinti tolti dal magazzino si trovò un altro ritratto di persona attempata, che non è ancora esposto al pubblico. È dipinto su tela fina stesa sopra terliccio, e rappresenta di prospetto il busto di un vecchio patrizio veneto pieno di vita, che in lui traluce anche dallo sguardo animato. Porta in capo un berretto nero, di sotto il quale vedonsi cadere sulla fronte i bianchi capelli, che ai lati della testa scendono fin quasi alle spalle. Ha il mento coperto da corta, ma folta barba, bianca, come bianche sono le folte sopracciglia. Indossa una larga veste nera congiunta nel mezzo, ma in modo da lasciar vedere una piccola parte della fodera sottostante di pelle. Intorno alle spalle gli gira una sciarpa di tinta forte di color rosso sanguigno. La figura stacca sopra un fondo giallastro scuro e tiene piegato il braccio destro coll'indice della mano alcun poco sollevato. Il colorito delle carni, di tinta calda rossiccia, contrasta bellamente con i capelli e la barba bianca, che alla lor volta spiccano fra lo scuro berretto, la scura veste e il rosso della sciarpa attorno al collo, e questo contrasto contribuisce nel suo insieme a dare al ritratto, di grandezza di poco inferiore al naturale, un aspetto dignitoso e severo.

Il dipinto è eseguito in modo da farci subito pensare a Tiziano; vero è però che la tinta delle carni e la fusione del colorito in generale ci rammentano alquanto quelle del quadro rappresentante *Il ricco Epulone,* capolavoro di Bonifazio, benchè tuttavia vi si trovi maggiore fermezza nei contorni e nella modellatura. Per darne un giudizio più sicuro bisognerebbe che la tela fosse stesa meglio su nuovo telaio e il dipinto ripulito dalla polvere che l'offusca.

Non esposto al pubblico, in una delle camere degli Uffizi è pure un altro ritratto del quale, quantunque non sia opera di Tiziano, amiamo qui di far cenno.

È circa in mezza figura di grandezza naturale, e rappresenta un giovane di prospetto, rivòlto però col capo alcun poco alla sua destra: porta un berretto nero sopra i ricciuti capelli castagni, il mento è coperto da poca barba. Indossa una veste di colore caldo ed oscuro, con un grande risvolto di pelle che dagli omeri scende sul davanti, lasciando scoperta la camicia in mezzo al petto. Tiene colla mano coperta dal guanto il libro posato sul bracciuolo della sedia. Stacca su fondo scuro. In alto leggesi: MDXIIII AN ETATIS XXII.

I caratteri della pittura indicano questo ritratto quale certa opera di Lorenzo Lotto.

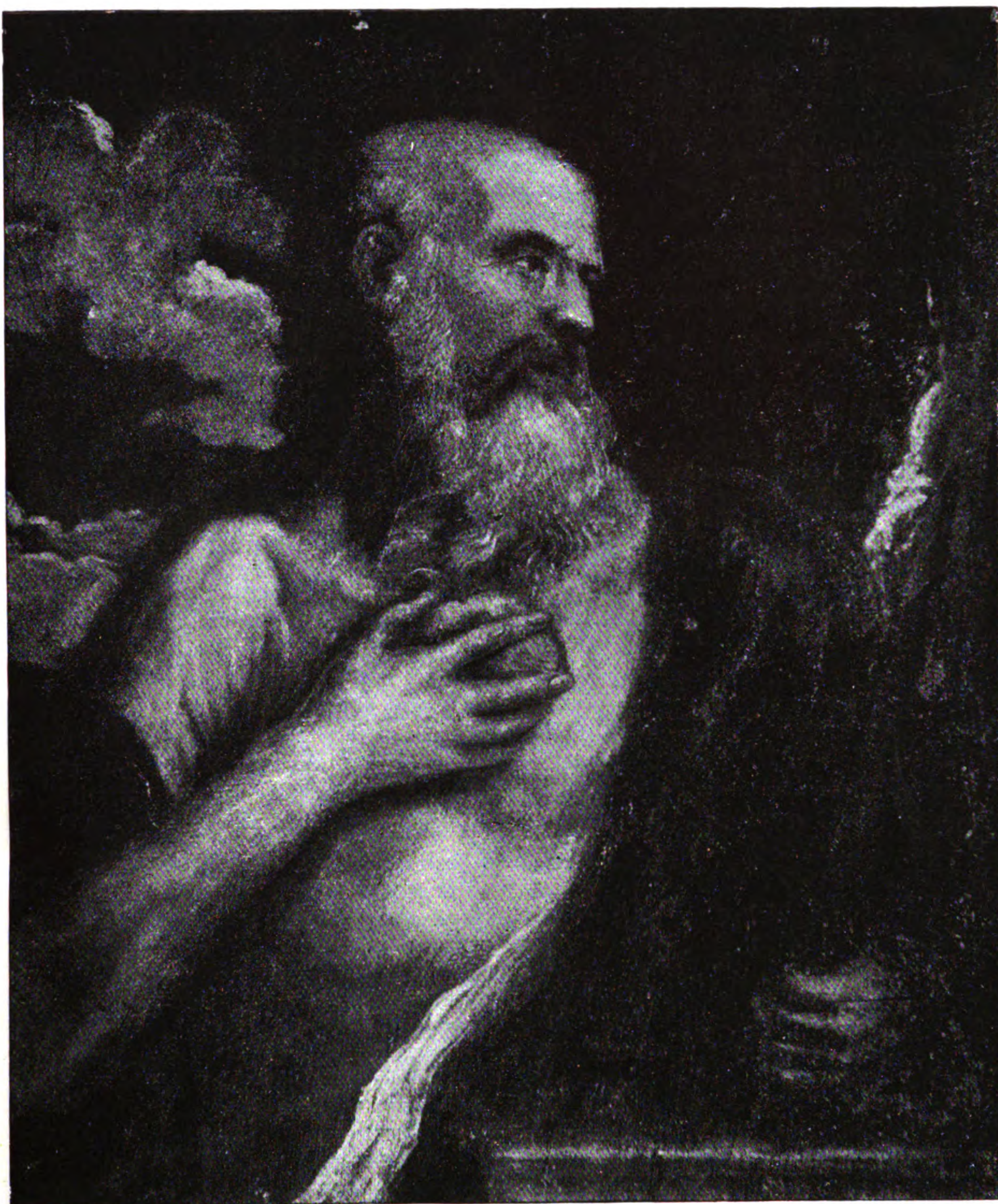
Ha sofferto in più modi ed è inoltre coperto da polvere e da sudiciume.

Firenze, Galleria Pitti.

E dacchè siamo a Firenze, ricorderemo pure come da persona degna di fede ci sia stato affermato che il bel ritratto d'uomo collocato col n. 92 nella Galleria Pitti, e da noi ricordato a p. 415 del secondo volume, rappresenti un Howard dei duchi di Norfolk, del quale trovasi in Inghilterra un altro ritratto.

Roma, palazzo Chigi.

Qualche anno fa abbiamo trovato a Roma nel palazzo Chigi un altro ritratto dell'Aretino che indubbiamente è opera di Tiziano. Dipinto su tela assai fine, esso è un busto di grandezza naturale, girato alquanto sul lato destro e collo sguardo rivolto innanzi a sè. Ha pochi e corti capelli aderenti al capo, mentre ha coperto il mento da folta, copiosa e lunga barba, in alcune parti grigia. Indossa una larga veste damascata di color giallastro, con largo bavero e risvolto di pelle che dalle spalle scende sul davanti a guisa di stola. Sopra la veste gli pende dagli ómeri una grande catena d'oro, qual distintivo dell'ordine di cui il rappresentato era insignito, ed attorno al collo vedesi una parte del bianco colletto della camicia. Colla mano sinistra coperta dal guanto tien parte della veste, che aperta nel mezzo lascia vedere la sottoveste gialla, dallo sparato della quale si scorge la bianca camicia. Ha il destro braccio abbassato ed in parte nascosto dietro il dorso. Stacca sopra un fondo di tinta giallastra scura dalla parte della luce, e più chiara dalla parte dell'ombra. La pittura è eseguita con molta maestria; ma per essere stata, a quel che sembra, ripulita con qualche sostanza corrosiva, ha perduto gran parte del brio e della vivezza, vigoria e trasparenza di tinte, che sempre ammiransi nelle opere di Tiziano. Anche la modellatura e le forme patirono qua e là offesa da parziali restauri. I lineamenti, la forma e l'età che addimostra, ricordano un altro ritratto dello stesso Aretino dipinto da Tiziano nel 1543 perchè rappresentasse Pilato nella grande tela dell'*Ecce Homo,* da lui eseguita in Venezia per Giovanni d'Anna, la



« SAN GIROLAMO » DI TIZIANO

(presso il dott. L. Sotti in Padova).

quale ora trovasi nella Galleria di Vienna, e di cui esiste una ripetizione del 1574, molto sciupata, nella sacrestia della chiesa di San Gaetano a Padova, pur essa firmata da Tiziano, ma di cui, per lo stato in cui trovasi, non possiamo dare un sicuro giudizio.[1]

Milano, Ambrosiana.

Un altro ritratto pure attribuito a Tiziano è quello di Gian Giacomo Medici, marchese di Marignano e generale di Carlo V, che trovasi nella Galleria dell'Ambrosiana a Milano. Dipinto su tela sino ai fianchi e in proporzioni naturali, guarda innanzi a sè pur essendo girato sulla sua destra. La testa ha una forma piuttosto larga e squadrata, come quella che mostra un'ossatura assai forte; il naso è aquilino e piuttosto lungo e sulla punta alquanto depresso. La fronte è spaziosa, i capelli corti e aderenti al capo e il mento coperto da corta barba, brizzolata nel mezzo. Il collo ha largo e toroso e l'occhio piuttosto grande e vivace, il che insieme col resto dà alla figura un aspetto di persona vigorosa e robusta. Indossa una specie di giacca di color rosso-chiaro, congiunta nel mezzo da piccole fettuccie gialle, di sotto la quale escono le braccia coperte dall'armatura, mentre attorno al collo è appena indicato il bianco colletto della camicia. Colla mano destra tiene il bastone del comando. È un ritratto dipinto di primo getto. Le carni hanno tinta chiara, calda, rossiccia; le ombre sono giallastre, scure; la barba e i capelli di colore più chiaro. La tecnica esecuzione mostra veramente la mano del gran Cadorino, che tracciava rapidamente i lineamenti, le forme, i toni locali del colorito, e, per così dire, i caratteri fisici e morali dei personaggi, i quali, pur volendo avere il ritratto, nè potendo dargli tutte le sedute necessarie a condurlo a compimento, obbligavano il pittore a finirlo nel suo studio sopra i pochi, ma magistrali tratti che egli aveva potuto fermare dal vero. Questo metodo di lavorare si ebbe occasione di mettere in rilievo quando si fece parola dei ritratti, che, eseguiti più o meno in tal guisa, furono trovati con altri dipinti alla morte di Tiziano in casa sua, donde passarono ai Barbarigo, e da essi, per ragione d'eredità, trasmigrarono alla famiglia Giustiniani, in casa della quale a Padova furono da noi esaminati.[2]

Ora però questi quadri sono stati tutti venduti, e sappiamo che due di essi, cioè il *Francesco I* ed il *Filippo II,* furono comperati dal celebre pittore ritrattista Lembach, di Monaco.

Montpellier, Museo Fabre.

Nel Museo Fabre, a Montpellier, vedesi indicato col n. 132 e come opera di Tiziano un ritratto in tela rappresentante in grandezza naturale il busto di un vecchio. Dipinto di prospetto, ha la testa oblunga e priva di capelli, se ne togli alcuni pochi alle tempie. Ha la fronte alta e spaziosa e lo sguardo vivo e penetrante. Veste un abito nero che attorno al collo spicca sul bianco colletto della camicia: stacca sopra un fondo giallastro scuro, ed è magro di tinta. È però dipinto con molta bravura; se non che le ombre sembrano ripassate a nuovo.

[1] Cfr. la nostra opera citata, II, 22-26. Per un altro ritratto, ora perduto, dell'Aretino da giovane, dipinto dal Tiziano e mandato a Mantova, del quale abbiamo parlato nella nostra opera citata, I, 287, il Luzio nel suo libro: *Pietro Aretino nei primi suoi anni a Venezia e la Corte dei Gonzaga* (Torino, 1888), fa osservare come non si possa stabilire l'identità fra il quadro perduto e la tela posseduta dal conte Sebastiano Giustiniani a Padova, in cui abbiamo creduto di ravvisare il primo studio pel detto ritratto, giacchè la didascalia d'un sonetto dell'Aretino, riportato dallo stesso Luzio da un codice Marciano, mostra come il poeta fosse raffigurato nell'atto di gettare la laurea ghirlanda. Ciò sta bene; ma noi possiamo anche pensare che il grande pittore avesse poi modificato nel quadro l'atteggiamento dell'Aretino, di cui nello studio ricordato aveva ritratto a grandi linee soltanto le sembianze.

[2] Cfr. il vol. I a p. 92 pel ritratto di Marco Barbarigo; a p. 212 per quello del doge Grimani; a p. 269 pel ritratto del doge Gritti; a p. 287 per quello dell'Aretino; a p. 357 per il ritratto di Francesco I di Francia: ed il vol. II, p. 157, pel ritratto di Filippo II.

Avevamo finite queste pagine, quando ci fu riferito da persona competentissima che, pure a Milano, presso la contessa Bolognini-Litta, discendente dalla casa Porcia, esiste un altro ritratto d'uomo in mezza figura, grande al vero, rappresentato quasi di prospetto, su tela: ha la mano sinistra posata su di un basamento, tiene nella destra i guanti e porta attorno al collo una ricca catena d'oro. È sui quarant'anni, con barba e capelli neri. Sopra scorgesi ancora, ma graffiato, lo stemma con sopra l'iscrizione: ANTONIVS COM. A PORCIA: Tiziano poi vi appose anche la sua firma. Ci è inoltre riferito che questo quadro, coperto già da sudiciume e restauri, fu ora rimesso nel suo antico splendore ed apparisce della bella epoca del Cadorino.

Parlando, a p. 195 del volume secondo, del dipinto rappresentante *Venere e Adone,* che vedesi nel Museo di Madrid,[1] ricordammo anche le ripetizioni che di tal quadro furono fatte, alle quali dobbiamo ora aggiungere un altro esemplare su tela, stato esposto nel 1882 a Londra, nell'Accademia di belle arti. Le figure sono della stessa grandezza di quelle dell'originale, e, quantunque abbia la pittura sofferto per la pulitura e pei ritocchi cui andò sottoposta, tuttavia la tecnica esecuzione farebbe credere che fosse una bella copia eseguita da Andrea Schiavoni, seguace spesso della maniera di Tiziano. Il dipinto appartiene ora a lord Normanton. **Londra, collezione di lord Normanton.**

A Roma, nella Galleria del principe Torlonia, abbiamo poco tempo fa veduto un altro esemplare dello stesso quadro, colla figura egualmente grande al naturale. **Roma, Galleria Torlonia.**

È su tela, e il dipinto si mostra pieno di vigoria con tutti i caratteri dell'arte del maestro, onde può considerarsi come una bella replica fatta nello studio di Tiziano sotto la direzione di lui da un qualche scolare o seguace, a cui poscia il maestro ha probabilmente ripassata l'opera, portandola a compimento.

A p. 94 del volume primo, ricordammo di Tiziano il quadro rappresentante il *Cristo della moneta,* che trovasi presentemente a Dresda, alle copie del quale da noi vedute ci occorre oggi d'aggiungere una replica dipinta come l'originale, su tavola della stessa grandezza ed egualmente segnata del nome di Tiziano, la quale ci fu mostrata dal conte Ferretti. Vuolsi che questo quadro si trovasse un tempo nella chiesa di San Severo a Rimini, e sia quello stesso che è ricordato da Carlo Francesco Marcheselli nel suo libro *Le pitture di Rimini,* stampato nel 1754, nel quale è detto che gl'intelligenti mal sapevano determinarsi nella preferenza in confronto di quello che era passato a Dresda. Esso fu anche ricordato dal Lanzi nella sua *Storia pittorica,* laddove parla delle opere di Tiziano, osservando ancora che questo bellissimo quadro era da molti piuttosto creduto una replica dell'originale che non una copia. Il possessore ci affermava inoltre di avere le prove che questo dipinto già in Rimini era stato dai gesuiti donato a monsignor Vincenzo Ferretti, e d'eredità in eredità era rimasto nella famiglia. Per quanto riguarda il dipinto, a noi duole che, ricoperto come è da sovrapposto colore, ci sia tolto il mezzo di poterne darne un giudizio sicuro, quantunque bene e attentamente osservato ci sembri che qua e là lasci intravvedere qualche parte che ricorda la maniera di Tiziano o de' suoi scolari e seguaci. Nè possiamo dire quanto dell'originale pittura si potrebbe trovare, qualora il quadro fosse sottoposto alla pulitura anco di mano espertissima in siffatti lavori.[2] **Roma, casa del conte Ferretti.**

A Roma, presso del signor Tilton, pittore americano, abbiamo veduto una *Maddalena*[3] di grandezza naturale, in mezza figura, dipinta su tela. Il movimento della santa è simile a quello di tutte le altre notate, mentre la rappresentazione del paese nel fondo ricorda quelle soltanto della *Maddalena* di casa Barbarigo, ora nell'*Éremitage* di Pietroburgo, e della *Maddalena* nella Galleria del Museo di Napoli. Il dipinto di cui parliamo non è esente da restauri, e fu in più luoghi ripassato con colore, ma mostra ancora molta vigoria di tinte. Eravamo rimasti intesi col proprietario che saremmo tornati da lui per esaminar meglio il dipinto; ma poco dopo il signor Tilton fu colpito dalla morte, ed il quadro, da lui stimato della mano del maestro, fu dagli eredi trasportato in America prima che noi lo rivedessimo. **Roma, presso il signor Tilton.**

Presso il commendatore Giacomo Andrea Mussi, pure in Roma, abbiamo veduto tempo addietro una tela rappresentante la *Madonna* in poco più di mezza figura e di grandezza quasi **Roma, presso Andrea Mussi.**

[1] Questo stesso soggetto fu trattato dal maestro con qualche modificazione, nel quadro ora ad Alnwick in Scozia, di cui si conoscono pure alcune ripetizioni. Cfr. la nostra opera citata, p. 93 e segg.

[2] Nella *Raccolta dei cataloghi* del Campori (Modena, 1870), a p. 521 trovasi indicato fra i quadri che il marchese Scotti mandò di Spagna in Italia (nota del 1721) anche un *Cristo della moneta, replica di mano di Tiziano.* È forse una delle copie accennate nella nota a p. 98 del vol. I della opera citata.

[3] Cfr. per le altre *Maddalene* esistenti nella Galleria Pitti, in quella Doria, nel palazzo del principe di Galles, ad Hampton Court, nell'Escuriale, nella Galleria di lord Ashburton a Londra, nel Museo di Napoli e nella collezione Durazzo a Genova, la nostra opera citata, I, 320 e 322; II, 288 fino a 291.

al naturale, sostenente il bambino ignudo e in piedi sulle ginocchia. È seduta e rivolta di prospetto: veste di tunica e manto, ed ha un drappo sul capo, che le scende dietro la schiena. Tiene la sinistra mano sull'anca sinistra del bambino, e lo sorregge col braccio destro, posandogli la mano aperta sul busto, mentre egli, inclinato alquanto sul fianco e posando sul seno di lei, tiene il piede destro sul sinistro e il destro braccio pianta diritto su quello di lei, stendendo anche il braccio sinistro e tenendo la mano sulla sinistra della madre. Egli appoggia mollemente la testa sulla guancia di Maria e guarda coi begli occhi grandi e intelligenti alla sua sinistra, mentre la madre, chinando il capo dalla parte opposta, volge abbasso lo sguardo, osservando qualche cosa.

È certo un pezzo tagliato da un quadro in cui erano probabilmente rappresentate altre figure. È pur troppo ridotto in deplorevole stato di conservazione; ma vi si scorgono tuttavia anche a prima vista i caratteri del disegno e del colorire propri di Tiziano, o della sua scuola; onde si può affermare che questa pittura è uscita dallo studio del grande maestro.

Il gruppo della *Madonna col putto*, qui rappresentato, trova riscontro in una tela della Galleria degli Uffizi, indicata quale opera di Tiziano, col n. 625, e rappresentante la *Madonna con santa Caterina;* [1] vi si osserva però la variante che il braccio destro del putto non posa sul braccio destro della madre, la quale sta qui accogliendo la melagrana offertale da santa Caterina. Nè questo quadro nè gli altri due a Pietroburgo ed a Napoli, nei quali in luogo di santa Caterina figura santa Maria Maddalena, possono dirsi, come già abbiamo fatto osservare nella nostra opera, eseguiti dal maestro, mentre quella in possesso del commendator Mussi mostra più manifestamente la maniera del gran Cadorino.

Sappiamo come Tiziano abbia fatto repliche di molte delle sue opere, e ne esistano ancora parecchie, più o meno buone a seconda degli aiuti de' quali si serviva. [2]

Non conosciamo invece nessuna replica di nessun quadro rappresentante il *San Girolamo penitente;* e quantunque molte volte abbia dovuto trattare questo soggetto, e su tavola e su tela, [3] lo fece sempre con variati movimenti e, per quanto finora si sapeva, in figura intera. Il primo esempio d'un *San Girolamo* di Tiziano in mezza figura l'abbiamo trovato poco tempo fa a Padova in casa del cavalier Leandro dottor Sotti. È dipinto su tavola, supera in grandezza i tre quarti del naturale, ed è rivolto col busto quasi di prospetto, mentre il capo con mossa energica guarda alla sua sinistra, fissando gli occhi nel Crocifisso ch'è retto dalla sinistra mano posata sopra una tavola. Tiene e preme colla destra addosso al petto una pietra in atto di profonda contrizione. Gira sul gomito del braccio destro, sale sulla spalla sinistra, e copre, scendendo, il braccio e parte del busto, un manto di rosso-sanguigno, vivo così che sembra di rubino, in basso al quale vi è segnato accanto con due magistrali pennellate un lembo della bianca camicia. Scuro e di tinta assai calda è il fondo a sinistra di chi guarda, rappresentante la roccia d'una caverna, con alcuni arboscelli che si disegnano a destra, sull'azzurro del cielo e sulle nubi d'un grigio perlaceo, orlate di viva luce.

Padova, presso il dottor Leandro Sotti.

Il santo è vecchio, ma ancora robusto; ha la fronte calva, e dalla nuca gli scendono dietro l'orecchia destra sul collo i grigi capelli posti in ombra, a ciocche ricciute; mentre non folta, ma alquanto lunga, gli fluisce fino al petto ignudo la bianca barba. La luce calda e dorata viene ad illuminare l'austera faccia, il petto e la spalla destra, in cui con mirabile maestria e larghezza di pennello son rese le ossa ed i muscoli adusti dalla vecchiezza e dai patimenti, non però così che non vi scorra per entro il sangue e palpiti ancora la vita.

[1] Cfr. la nostra opera citata, II, 464; per la Vergine con santa Maria Maddalena, composizione simile a quella del quadro nella Galleria Pitti, a p. 429; e finalmente per quella di Napoli, simile alla tela di Pietroburgo, a p. 473.

[2] Cfr. Cavalcaselle e Crowe, op. cit. vol. II, prefazione.

[3] Per il *San Girolamo* del Louvre e le imitazioni che ne derivarono, per quello di Milano e la sua replica con modificazioni nell'Escuriale, per il *San Girolamo* attribuito al Tiziano nella collezione Butler-Johnstone (già Munro) a Londra, cfr. la nostra opera citata, I, 322 e segg.; II, 312 e segg., e 502 e 503.

Il dipinto è indubbiamente del grande Cadorino, pieno di vigoria di colorito e d'espressione: non è certo del tempo in cui Tiziano dipingeva i *Baccanali* pel duca di Ferrara, [1] nè di quello in cui eseguiva la *Madonna di Cà Pesaro* nella chiesa de' Frari; [2] appartiene al periodo di transizione dalla seconda alla terza maniera del maestro, tra il 1550 ed il 1560, quando ancora egli non isdegnava di dare alle sue pitture una certa finitezza, che qui apparisce specialmente nella testa, ed usava ancora di tinte abbastanza chiare e vivaci.

La pittura, ad eccezione di qualche lieve ritocco sul braccio e sulla mano destra, come pure nella parte superiore del Crocifisso, nèi di pochissimo conto, può dirsi in buono stato di conservazione.

Riguardo alla storia di questa tavola altro non sappiamo dire, se non che essa trovavasi con altre da più d'un secolo in casa dei conti Burin di Padova, i quali, per fortuna, non la fecero mai restaurare.

Estintosi il casato, la raccolta de' quadri fu divisa tra gli eredi, e questo di Tiziano, già offuscato da polvere e sudiciume in modo che non se ne era da molto tempo più riconosciuto il valore, passò nelle mani del cavalier dottor Sotti, medico primario nell'ospedale civile di Padova.

Portato ultimamente il quadro a Roma, fu ripulito con semplici mezzi meccanici dal sudiciume che ne toglieva quasi del tutto la vista.

Presso il signor Carlo Zuber, a Venezia, ci fu gentilmente mostrata una tavola in cui è dipinta una donna rivolta alcun poco alla sua destra, ma cogli occhi girati a guardar di prospetto. Porta sul capo un velo nero che s'interna nel corpetto dell'abito, lasciando nel mezzo scoperto il collo e parte del seno, attorno al quale, dal detto corpetto pur nero, spunta l'orlo pieghettato della camicia bianca. Venezia, presso Carlo Zuber.

Ha nobile atteggiamento e tiene elegantemente piegato ed alzato il braccio destro fino all'estremità del corpetto sul seno, appoggiando ivi la bella mano grassoccia colle dita piegate. Attorno al polso scoperto e tondeggiante gira l'orlo ricamato della bianca camicia.

La figura spicca, a quanto sembra, su fondo verdastro-scuro; ma pur troppo il dipinto è stato così rovinato da puliture, che, oltre alle ultime finitezze, gli fu levata gran parte del colorito a corpo, onde se ne vede la preparazione, chiara, luminosa, propria del Tiziano. Quantunque però sia ridotta in istato tanto deplorevole da chiamarsi ora una reliquia di quel che era, rimane sempre un'opera interessante, poichè vi si ravvisa il modo di procedere del maestro nel suo lavoro; ed è condotta d'altra parte con tanto amore e finitezza da far subito pensare alle opere eseguite da Tiziano nella sua prima epoca.

Il Martinioni nelle aggiunte all'opera del Sansovino *Venezia città nobilissima* (Venezia, 1663), parlando dei quadri esistenti nella Raccolta del pittore Niccolò Renieri, cita, a p. 377, fra i dipinti di Tiziano « due bellissimi ritratti di donne, una vestita di damasco azzurro, e *l'altra da vedova* ». Molto probabilmente questo secondo ritratto è il medesimo di quello indicato nel catalogo II de' quadri vendibili in ignote località d'Italia (anno 16..), pubblicato dal Campori nella *Raccolta di cataloghi,* ecc., a p. 443, ove trovasi così descritto: « Un ritratto (dipinto da Tiziano) d'una bellissima dama vestita da vedova, con una bellissima mano, dicono essere Clelia Farnese, fatto in tavola, alto quarte 5 $^1/_2$, largo 4 $^1/_2$, in cornice di noce toccata d'oro ». Nel vol. II della nostra opera citata abbiamo accennato a questo ritratto tra i quadri di Tiziano perduti; ma ora siamo d'avviso che esso sia quello posseduto dal signor Zuber, corrispondendovi la descrizione, e, come ci si dice, anche le misure.

Afferma poi il signor Zuber di averlo comperato a Genova dove era pervenuto da Mantova.

A pagine 422 e seguenti del volume secondo discorremmo d'un ritratto del Bembo in tela, dipinto da Tiziano, ora esistente nella Galleria del Museo di Napoli, e lo identificammo per quello indicato nell'*Inventario de' quadri esistenti nel Palazzo del Giardino in Parma,* [3] pubblicato dal

[1] Cfr. la nostra opera citata, I, 227 e segg.
[2] Ivi, p. 274 e segg.
[3] Collezione Farnese; l'inventario è del 1680 circa.

compianto marchese Giuseppe Campori nella *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri,* ecc. [1] Il signor Pierre de Nolhac, nelle sue *Petites notes sur l'art italien,* pubblicate nel *Courrier de l'Art,* [2] fa osservare come nell'inventario di Fulvio Orsini, il quale era legato in amicizia con Torquato Bembo, figlio ed erede del cardinale, sia notato un «quadro corniciato di pero tinto, col ritratto del cardinal Bembo, *di mano d'uno scolare di Tiziano*». Aggiunge il signor Pierre de Nolhac che la raccolta di Fulvio Orsini passò in quella Farnese, e che perciò questo potrebbe essere il quadro ora nella Galleria di Napoli.

Noi non siamo in grado di confermare l'identità fra il ritratto indicato nell'inventario di Fulvio Orsini e quello di Napoli; continuiamo quindi nella nostra opinione che il secondo sia veramente di mano del Cadorino. Un'altra conferma ci venne poco tempo addietro anche dal fatto che nella Galleria di Bergamo abbiamo veduto una copia antica dello stesso ritratto ora a Napoli, la quale, secondo ci fu detto, trovavasi prima nel palazzo municipale; in essa abbiamo letto nel fondo l'iscrizione:

P . BEMBO . IMAGO . EX . PENNICILIO . TICIANI

Da un documento pubblicato dal signor Adolfo Venturi in questo periodico (anno II, 1889, p. 309), apparisce come nell'anno 1555 fosse stata commessa a Tiziano, dal Granata, affezionato ai duchi di Ferrara, la replica dei ritratti di Alfonso I d'Este e del successore Ercole II. [3] Non sappiamo se questa nuova replica del ritratto di Alfonso I sia stata eseguita, e se esista ancora fra quelle indicate a p. 331 del vol. I della nostra opera citata. Riguardo al ritratto di Ercole II dobbiamo far osservare che n'è andato perduto anche l'originale. Altri documenti e notizie importanti intorno alla vita e ad alcune opere di Tiziano, sono state raccolte dal signor Alessandro Luzio nel suo libro già citato: *Pietro Aretino nei primi suoi anni a Venezia e la Corte dei Gonzaga* (Torino, 1888), oltre che nelle *Tre lettere di Tiziano al cardinale Ercole Gonzaga,* e nelle *Spigolature tizianesche* pubblicate in questo periodico (anno III, 1890, p. 207 e segg.). Pur troppo è da deplorare che sia andato perduto anche il quadro rappresentante Solimano II a cavallo, dipinto dal grande maestro nel 1561 da uno schizzo rimessogli dall'ambasciatore veneziano a Costantinopoli, di cui è appunto parola nelle tre lettere ch'erano sfuggite alle ricerche del Braghirolli ed a noi.

G. B. Cavalcaselle.

[1] Cfr. a p. 236. Il quadro è quivi così descritto: «Un quadro alto br. 2, on. 1 e $1/2$, largo br. 1, on. 9 e $1/2$. Ritratto d'un cardinale con berretta in capo et anello nella destra che poggia sopra il braccio della carega, nella sinistra un ufficio, e paese in lontananza, di Tiziano».

[2] Anno 1887, p. 118.

[3] Cfr. per questi ritratti la nostra opera citata, I, 159, 338, 386 e 387.

L'ABBAZIA DI SAN CLEMENTE

A CASAURIA



IN una fertilissima valle del territorio di Teramo, bagnata dal Pescara che un giorno, ramificandosi, la circondava formandone un'isola, e situata fra amene colline verdeggianti di viti e d'ulivi, sulle quali sorgono pittorescamente i paesetti che furono un tempo dominî feudali, ed oltre le quali fanno maestosa corona alti monti rocciosi, come la nevosa Maiella, Tre Monti e l'Aquileo, solitario fra le sue rovine può ancora ammirarsi il bellissimo tempio di San Clemente.[1]

Sul sito ove s'innalza il monumento, o poco discosto, sorgeva con ogni probabilità un antico tempio con un *ponderarium,* ed era forse ai confini del territorio d'Interpromio, città o, meglio, grosso villaggio vicino al luogo ove ora sta San Valentino, sulla via Claudia-Valeria, alla destra dell'Aterno *(Pescara),* tra Corfinium e Teate.[2]

Al tempio era unito un monastero di benedettini, le vicende de' quali s'annodano ai fatti storici più importanti della regione, e indirettamente anche a quelli più generali della storia d'Italia nel medio evo, dal secolo IX fino al XII.

La storia dell'abbazia; dei privilegi ottenuti e dei beni concessi dalle potestà laicali dap-

[1] Il monumento fu ultimamente illustrato, per non citar altri, dal Bindi, prima in una monografia speciale, poi ne' suoi *Monumenti storici ed artistici dell'Abruzzo,* p. 405 e segg.; ma siccome altre scoperte furono fatte nei lavori di riparazione a cui mi prepose il regio Governo, e mi par d'altra parte che il magnifico tempio non sia mai stato studiato come si conveniva, credo utile di riassumere qui il risultato delle ricerche altrui con quello delle mie proprie, e delle giuste osservazioni e degli appunti di cui mi fu cortese l'amico professore N. Baldoria, potendo anche dare copiose illustrazioni tratte dalle belle fotografie eseguite da un altro egregio amico, il chiaro architetto Giacomo Boni, ispettore de' monumenti presso la Direzione generale delle belle arti, tanto benemerito della conservazione della basilica di San Clemente come degli altri monumenti sparsi per tutta l'Italia.

[2] Nell'atrio del tempio di cui ci occupiamo, dinanzi alla porta maggiore, sta ancora, ma mutilata per metà, l'iscrizione che ricorda come i cittadini di Sulmona Primo e Fortunato avessero col proprio denaro ricostrutto il *ponderarium* del pago d'Interpromio, crollato per forza di terremoto (Cfr. MOMMSEN, *Corpus inscript. latin.* IX, 286 e 287, tit. 3046). Il Mommsen opinò che Interpromio fosse un pago appartenente ai Peligni, e perciò nel territorio di Sulmona o di Corfinio; ma il Barnabei (*Notizie degli scavi,* 1887, p. 158 e segg.) per altre iscrizioni ritrovate, propende piuttosto a credere che Interpromio restasse entro il territorio di *Teate Marrucinorum,* e perciò sia da porsi più verso ai

prima, e, dopo la guerra delle investiture, da quelle ecclesiastiche; delle confische e dei danni d'ogni specie, patiti per causa dei feudatari circostanti; dei mezzi adoperati per ricuperare ed estendere i propri beni; delle rovine subìte in vari tempi dall'edifizio di cui ci occupiamo; delle ricostruzioni, degli ampliamenti e adornamenti; di tutto ciò insomma che si riferisce ai monaci ed al monumento dall'epoca della sua fondazione fino a quella del più grande splendore, cioè fin verso la fine del secolo XII; questa storia ci è minutamente raccontata nel *Chronicon Casauriense,* il quale, conservato ora nella Biblioteca Nazionale di Parigi, fu composto, dietro la scorta di tutti i documenti che vi son pure raccolti e ordinati, dal monaco Berardo, e scritto di mano di un maestro Rustico, viventi ambedue sulla fine del XII secolo.[1]

monti. Lasciando questa questione, il nome di *Casauria,* dato al luogo dove sorse l'abbazia di San Clemente, forse in tempi non molto lontani, ma certo prima del IX secolo (e si trova appunto nella carta, trascritta nel *Chronicon Casauriense* di cui parleremo, contenente l'atto d'acquisto da parte di Lodovico II di quella terra; cfr. MURATORI, *Rerum italic. script.* II, parte II, 932), mi fa supporre che sia appunto derivato dalla denominazione di *Casa aurea* con cui potrebbero essere stati in seguito chiamati il tempio ed il *ponderarium* di cui abbiamo parlato. Così Casamari (*Casa Marii*) era detto il sito ove sorse la celebre abbazia dello stesso nome; e sappiamo che le grandi abbazie furono piantate là dove prima sorgevano i templi delle divinità maggiormente venerate: così toglievasi ogni resto di paganesimo, così i cristiani avevano pure il vantaggio di poter usare degli antichi materiali (Cfr. anche G. F. GAMURRINI, *Notizie degli scavi,* 1888, p. 292, intorno ai resti d'iscrizioni e dell'antico tempio in opera quadrata di travertino, nell'abbazia di Farfa; così nelle stesse *Notizie,* anno 1887, p. 467, ed anno 1889, pp. 28, 234, 392, veniamo a conoscenza di scoperte che indicano come l'abbazia del Gran San Bernardo sia stata costrutta là dove prima sorgeva il tempio di Giove Pennino, nel luogo denominato appunto *Plan de Jupiter*).

[1] Il codice membranaceo si trova nella Biblioteca Nazionale di Parigi, *Fonds latins,* 5411; misura m. 0.405 per 0.26, e consta di un foglio *A* preliminare e di fogli 472, tutti ripieni d'una scrittura gotica di transizione dal romanzo, assai larga, semplice e chiara. Gli *instrument a* relativi alle investiture ed ai privilegi concessi agli abbati dagli imperatori, dai papi e dai re normanni, incominciano con maiuscole lunghe e strette rassomiglianti a quelle carolingie, e terminano per lo più colla copia del sigillo di chi faceva la concessione: essi son riprodotti per intero, occupando la maggior parte di ciascuna pagina, mentre a fianco, in uno dei margini, è scritta la cronaca composta dal monaco Berardo. Spesso s'incontrano in margine i ritratti in figura intiera degli abbati che si succedettero nel periodo di più di tre secoli, dall'abbate Romano fino a Leonate, e, sopra a parecchi istrumenti le imagini o d'un imperatore, o di un papa, o di un re, i quali, sempre seduti sul solito trono bizantino formato da uno scanno con sopra un cuscino e con ai piedi uno sgabello, ascoltano le suppliche degli abbati (i quali son seguìti molte volte da alcuni monaci), o stanno per dar loro il rotolo contenente l'atto della concessione accordata. Nessuna di queste figure è rappresentata in profilo, e ciò forse perchè il monaco Rustico volle ingegnarsi a dare i ritratti dei personaggi; e difatti, ove bene si guardi, ciascuna fisonomia mostra caratteristiche proprie e tutte diverse fra loro, sebbene il segno resti sempre convenzionale. Gli occhi sono sbarrati e due punti più o meno grossi vi fan l'ufficio di pupille. L'individualità di ciascuna figura è espressa soltanto per l'ovale più o meno lungo del volto, più o meno scarno; per la bocca più o meno corta e inclinata; per l'acconciatura dei capelli, dei baffi e della barba. Le forme sono trattate con una ingenuità quasi puerile, con movimenti impacciati, e vi predomina il tozzo: le pieghe delle vesti, segnate con semplici linee più o meno grosse e rotondeggianti, sono condotte così da formare cartocci simmetrici, o simmetricamente disposti. Gli imperatori, i papi, i re, hanno, come di solito nel medio evo per indicare l'autorità, una statura maggiore delle altre figure. Si trova qua e là, ma raramente, qualche iniziale di quel tipo allungato detto filigranato o con fregi interni e ornati lineari esterni molto prolungati e arricciantisi alle estremità con qualche fiore, con qualche testa d'animale, con qualche serpente; oppure ad intrecci di fogliami e d'animali, quali già erano in uso anche nel secolo XI. Nel foglio 129 v trovasi un disegno che mostra, ma molto grossolanamente, il prospetto della chiesa, del campanile e del monastero di San Clemente, e di esso dovremo occuparci anche in seguito. Tutte le accennate illustrazioni non possono dirsi propriamente miniature, ma disegni calligrafici ad inchiostro nero, rosso, giallo. Nelle iniziali sono pure adoperati il celeste ed il verde. Frate Rustico non era un vero e proprio miniatore, ma soltanto un calligrafo, e il disegno delle figure è impacciato ed ingenuo più che nelle miniature di altri codici della stessa epoca, quantunque ne mostri, anche nella sua rozzezza, il carattere. Le figure sembrano imitate da quelle pur goffe e, in generale, alquanto rozze, scolpite nella basilica di San Clemente, le quali perdono al confronto con quelle, eseguite nel medesimo tempo, di alcune chiese del set-

Noi certo non ci fermeremo sui fatti che hanno un interesse puramente storico; anzi, da questo lato ci accontenteremo soltanto di far notare che al cronista medievale, oltre a' suoi monaci ed ai beni del monastero, di null'altro importava: gl'imperatori, i papi, i grandi feudatari intorno all'abbazia, non esistevano che pei rapporti con essa, e pei danni e i vantaggi che da loro ne erano provenuti; onde gli uomini vi son giudicati, come al solito in quell'età, a seconda di queste speciali azioni; ed i fatti d'interesse generale, quelli che mutavano le sorti d'un intero paese, d'intere popolazioni, sono nel *Chronicon* accennati alla sfuggita e solo perchè il monastero ne doveva sentir l'influenza.

A noi interessa la storia del monumento, e soltanto per questo siamo andati spigolando e ricopiando coscienziosamente le notizie sparse tra i fogli del nostro codice, che abbiamo avuto la fortuna di poter esaminare e studiar per intero.

Il monastero di San Clemente a Casauria, nel territorio di Penne, fu fatto innalzare dall'imperatore Lodovico II presso la chiesa dedicata alla SS. Trinità, ov'era sepolto il corpo di san Clemente. Già nell'anno 871 Lodovico II aveva comperato l'isola detta di Casauria, e si sa dalla carta dell'anno 872, che Auderado cedeva molti suoi beni a vantaggio dei monaci della SS. Trinità, pei quali, come è detto, *Monasterium aedificatum esse debet, et Romanus abbas praeesse videtur*. Il placito poi del conte Eribaldo dei 24 di decembre dell'anno 874 comincia così: « Dum Domnus Ludouuicus gloriosus Imperator de partibus Beneuenti reuerteretur, et uenisset ad Monasterium Sanctae Trinitatis, *quod est constructum* in Insula, quae dicitur Casa-aurea, quod ipse Augustus a fundamentis aedificare disposuit in finibus Pinnensibus, etc. ».[1] Scorrendo la cronaca di frate Berardo si trova che circa l'anno 920, essendo abbate Ittone, il monastero è spogliato dagli Agareni (Arabi), *gente videlicet pagana et crudeli*. I monaci, ridotti nella povertà e senza abbate, ricorrono a Berengario che concede loro, oltre i beni che prima avevano, anche la facoltà di eleggersi l'abbate; ond'essi scelgono Alpario e pensano alla ricostruzione del monastero;[2] la quale però procedette dapprima assai lentamente, ma ebbe poscia più forte impulso dall'abbate Ilderico (successo ad Alpario nel 951), sicchè alla sua morte verso il 970 essa era, a quanto pare, compiuta.[3] Intorno al 1025 l'abbate Guido, uno dei migliori della serie, scelto dall'imperatore Enrico tra i monaci di Farfa, trovava l'abbazia in deplorevole stato.[4]

Guido prestò efficacemente l'opera sua per l'incremento del monastero ed ottenne dall'imperatore Corrado e da Ugo, duca e marchese, il ricupero dei beni perduti e molti privilegi e concessioni. Durante la reggenza di questo abbate è un continuo succedersi di contese contro

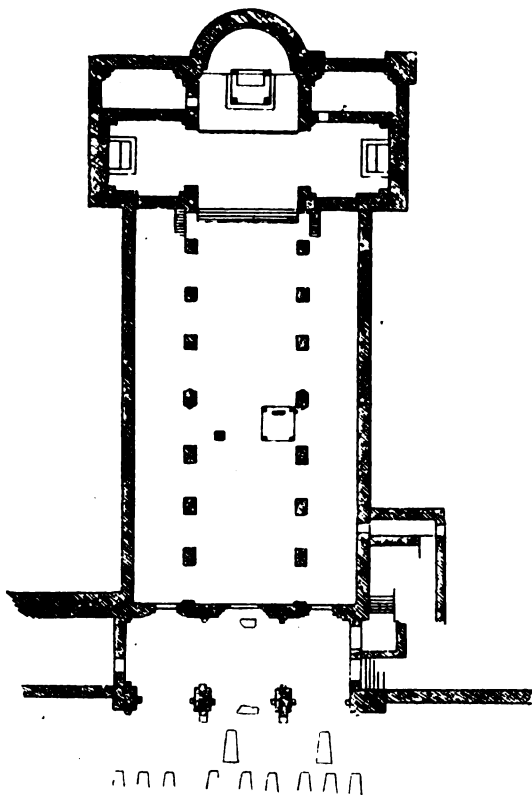
tentrione. Il *Chronicon Casauriense* fu pubblicato per intero dal MURATORI, *Rerum italic. script.* t. II, parte II: ultimamente lo esaminò e ne diede una notizia sommaria, e non sempre esatta, il BINDI, op. cit.

[1] Cfr. per tutto ciò il MURATORI, op. cit. t. II, parte II, pp. 802, 804, 932, 934, 942. Il monaco Berardo scrive così nella sua cronaca (trascrivo il brano dal Ms. originale, fol. 70 r, a margine): « Cepit (*sic*) igitur et creatum est piscariense monasterium tempore quo papa gloriosissimus Nycolaus romanum gerebat pontificatum, et Michael constantinopolitanum regebat imperium, Supradicto cesare Ludouico augusti lotharii filio in honore sancte et indiuidue trinitatis illud fundante et construente. Sicque celesti predestinatione seu dispositione factum est ut uno eodemque tempore fieret et corporis beati Clementis inuentio et sancte piscariensis ecclesie constructio.... ». Il cronista della fine del XII secolo vorrà con quella parola *constructio* significare piuttosto ricostruzione, o meglio ampliamento, modificazione, giacchè dagli atti ch'egli stesso riporta apparisce come anche prima della fondazione del monastero esistesse una chiesa in onore della SS. Trinità, ov'era, com'è ricordato, sepolto il corpo di san Clemente.

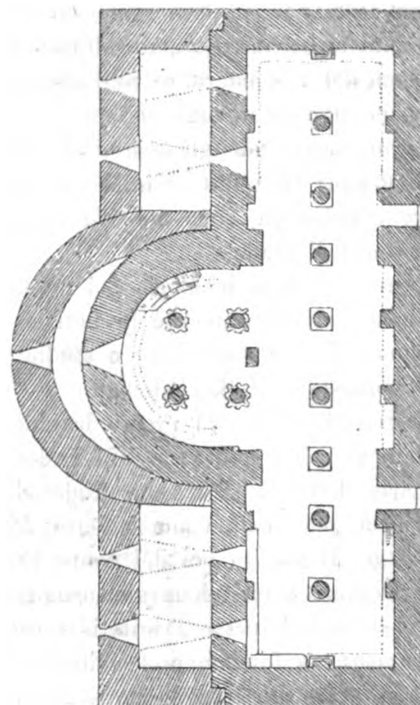
[2] Cfr. fol. 124 r e segg., quindi 129 r e v; cfr. anche MURATORI, *Rerum ital. script.* t. II, parte II, pp. 822 ed 824.

[3] Cfr. fol. 132 r: « His ita peractis idem abbas (Ildericus) intentus ad restaurationem monasterii *cum ad perfectum eiusdem noctuque dieque desudaret*...., finitis decem et nouem annis in regimine migrauit ex corpore ». Cfr. MURATORI, *Rerum ital. script.* t. II, parte II, 826.

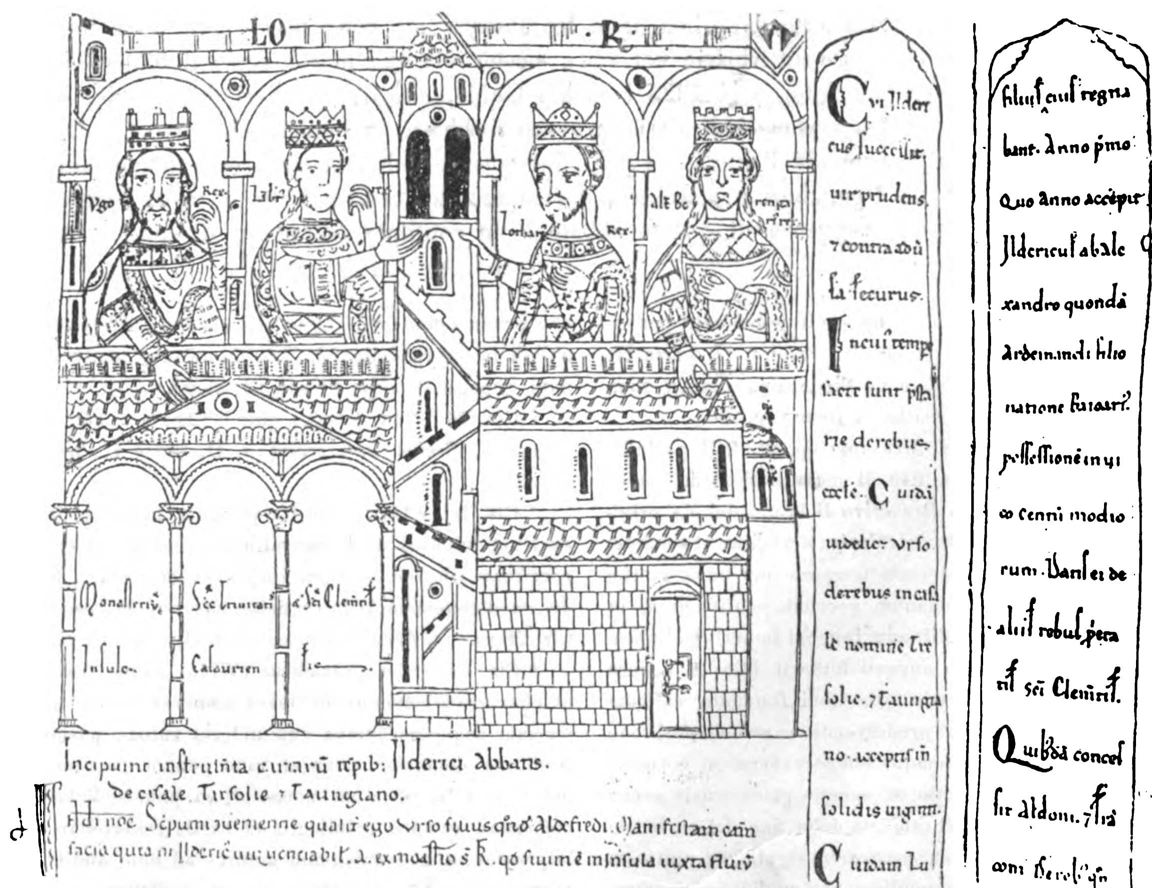
[4] Cfr. fol. 181 v: « traditus (Wido) itaque fratribus et cum grandi honore et iussu imperatoris ad monasterium usque perductus, cum uideret ruinam parietum, fracturas domorum, pane et uino penum uacuum, nudos fratres, destructum monasterium, paucis diebus ibi comorans, sumptis priuilegiis et cartis reuertebatur ad imperatorem, sed antequam ueniret ad eum audiuit de morte eius ». Cfr. MURATORI, op. cit. p. 843.



PIANTA DELLA BASILICA DI SAN CLEMENTE.



PIANTA DELLA CRIPTA DEL SAN CLEMENTE.



DISEGNO DELLA BASILICA NEL FOL. 129 DEL *CHRONICON.*

baroni per contestazioni di beni, e il monastero s'arricchisce di donazioni e d'acquisti. Guido morì ai 23 di novembre del 1045 e fu sepolto nella chiesa di San Clemente, vicino al chiostro del monastero, presso la parete nella parte di mezzogiorno.[1]



FAC-SIMILE D'UNA PAGINA DEL *CHRONICON CASAURIENSE.*

Verso il 1050 l'abbate Domenico richiese per primo dal romano pontefice un privilegio contro vescovi, arcivescovi, conti, baroni e tutti coloro che avrebbero voluto avere alcun potere nel mona-

[1] Ms. cit. fol. 201 v. Morì « anno dominice incarnationis millesimo quadragesimo quinto, Nono Kalendas decembris, eique memoriam solet celebrare piscariensis ecclesia die altero post beati Clementis solemnitatem annuam. Sepultusque est in eadem ecclesia, prope claustrum monasterii, iuxta parietem, in parte australi, ubi se uiuere in celestibus probat cotidianis miraculis. Vixit autem in regimine annis uiginti uno, mensibus sex, diebus uiginti tribus ». Cfr. MURATORI, op. cit. p. 853.

stero di San Clemente o nelle chiese che vi appartenevano.[1] Era papa allora Leone IX e ritornava dalla infelice spedizione contro i Normanni nell'Apulia, quando l'abbate Domenico andò ad incontrarlo. Fu poi creato vescovo di Valva, onde sostituì a sè nell'abbazia il monaco Berardo. Morì nel 1072 e fu sepolto nel medesimo sarcofago con Guido.[2] Gli successe l'abbate Trasmondo, il quale nel 1074, essendo stati donati al monastero molti beni intorno al castello di *Petrace* di San Valentino, rifabbricò il castello, ch'era fuori, cioè nell'isola, munendolo di mura con torri



CANDELABRO DEL CEREO PASQUALE.

e chiamandovi abitanti; e tutto ciò perchè quei di Tocco infestavano gli abitanti del castello esterno.[3] Lo stesso abbate, essendo anche vescovo, dopo aver rinnovato la chiesa di San Pelino ed aver cominciato a restaurare quella sulmonese di San Panfilo, non contento dell' umiltà della

[1] Ms. cit. fol. 218 r. « In eo tempore quo normanni deuastauerunt apuliam et non sua fortitudine, sed uitio gentis subdiderunt sibi terram illam, Papa Leo nonus cum romano exercitu contra eos exiuit ad pugnam, et in ipso conflictu inferior, amisit gentis sue partem non minimam, tunc ad eum perrexit abbas dominicus et impetrauit ab eo privilegium contra episcopos, archiepiscopos, comites, barones et contra omnes qui in monasterio sancti Clementis aliquid iuris dominationis potestatis, uel in ecclesiis ad eumdem locum pertinentibus uellent habere, nisi ab iniqua petitionis voluntate cessarent, quod excommunicarentur.... Iste fuit primus abbas piscariensis cenobii qui impetrauit priuilegium.... a pontifice romano ». Cfr. MURATORI, op. cit. pp. 859, 860.

[2] Cfr. fol. 232 v; MURATORI, op. cit. p. 864.

[3] Cfr. fol. 234 r; MURATORI, op. cit. p. 865.

prima chiesa fondata da Lodovico, ne fabbricò in altro luogo una nuova, in cui voleva far trasportare il corpo di san Clemente; ma ciò non avvenne (1076).[1]

Dal 1076 al 1079 avvengono all'abbazia deplorevoli calamità. Ugo Malmazetto, conte normanno, il quale voleva togliere ai monaci la loro autonomia, incarcerò Trasmondo e spogliò la chiesa ed il monastero di San Clemente; onde Trasmondo, tornato poscia in libertà e trovata l'abbazia denudata e senza nessuna cosa da poter camparvi la vita, si ritirò nel suo vescovado di San Pelino, ove morì e fu sepolto.[2] I monaci s'erano intanto dispersi per le terre di San Pelino, e quando tornarono al monastero dinanzi al corpo di san Clemente, in quella parte cioè della



DAVANTI DELL'AMBONE NELLA BASILICA.

chiesa ch'era rimasta intatta e custodita da soli quattro monaci tra i più vecchi, fecero proponimento di non abbandonar più quel luogo.[3] Ugo Malmazetto non cessava però dalle sue mire, ed arrivò a preporre loro un abbate di sua volontà; se non che pare che anche il popolo gli si sia rivolto contro, per la qual cosa dovette lasciare che i monaci si eleggessero l'abbate Giovanni,[4] il quale nel 1094 fu pure creato vescovo di San Pelino. Al tempo di costui, cioè intorno al 1093, fu innalzata nel coro una grande croce ben lavorata e dipinta, e dinanzi al coro, sopra le transenne, come si usava nelle

[1] Cfr. fol. 234 r. « Iste siquidem abbas cum esset episcopus et ecclesiam Sancti Pelini miro opere renouasset, et etiam Sancti Panphili Sulmonensem ecclesiam renouare cepisset, quamuis possessionibus non exuberaret, immo, sicut supra notauimus detrimentum pateretur, *non fuit contentus humilitate prioris ecclesie que fuerat edificata a Ludouico imperatore, in loco ubi ob hoc usque hodie dicitur ad sanctos nouos edificauit nouam ecclesiam,* in qua coegit manere congregationem, volens ibi, si tempus haberet et Deus uellet, transferre Beatissimum Clementem ». Cfr. MURATORI, op. cit. p. 866.

[2] Cfr. Ms. fol. 235 r; MURATORI, op. cit. p. 866.

[3] Cfr. fol. 235 r e v; MURATORI, op. cit. pp. 866, 867.

[4] Cfr. fol. 236 r; MURATORI, pp. 867, 868.

basiliche medievali,[1] egli fece porre una *trave,* o specie di attico sorretto da un intercolunnio, chiamato *iconóstasis,* in cui dipinse le imagini del Salvatore, dei profeti, degli apostoli, e la passione del Signore e l'agnello di Dio: nel mezzo, fra le transenne stesse, innalzò una grande porta o meglio cancello.[2] Altre vicende ben tristi seguono al monastero per opera di Malmazetto, il quale arrivò nuovamente ad imporre un abbate, Gilberto. Costui tolse al convento gran copia de' suoi tesori e portolli al suo signore Malmazetto,[3] lasciando andar in rovina il monastero, tanto che il successore Grimoaldo non « uidebat nec inuenire poterat unde ruinas monasterii reparare ualeret ».[4]

Finalmente il signore del castello di Prezza potè imprigionare Ugo Malmazetto,[5] il quale intorno al 1097 morì. Potè tuttavia aver sepoltura nel monastero, e propriamente in quel luogo dove una volta era dipinta l'imagine in piedi di san Clemente; cioè nella cripta che l'abbate Grimoaldo aveva fatto costruire e dipingere in onore del santo, dinanzi alla porta della stessa chiesa di sotto, a mezzogiorno.[6] Intanto papa Urbano preparava la crociata, e venne a Chieti per attirare anche le forze de' vescovi e de' baroni di quei luoghi. L'abbate Grimoaldo gli andò incontro, e primo fra gli abbati ottenne da lui il bastone pastorale in luogo dello scettro regale che per dono dell'imperatore gli antecedenti abbati avean portato nella destra. Da quel tempo Grimoaldo incominciò con animo tranquillo a dedicarsi al restauro della chiesa e degli edifici.[7] Morto Urbano III, papa Pasquale mandò un cardinale di nome Agostino a portare la scomunica al conte Ottone; ed essendo venuto il cardinale anche nell'isola del Pescara, volle accertarsi se veramente l'abbazia possedesse il corpo di san Clemente; onde di mezzanotte fu rotta la tomba ch'era dietro l'altare, quindi il primo ed il secondo pavimento, finchè si trovò il corpo di san Clemente racchiuso in un vaso d'alabastro;... « aperuerunt thecam thesauri et inuenerunt titulum aureis litteris scriptum: *Hic iacet scs Clemens Petri discipulus, et a petro papa secundus, qui in mari iussu Traiani imperatoris anchora ad eius collum ligata fuit in pelago mersus* ».[8] Ciò avvenne

[1] Ne sono, fra gli altri, bellissimi esempi quelli nella basilica di Torcello e nel San Marco di Venezia. Notevole era il tramezzo della cattedrale di Grado, del quale conservansi ancora, ma impiegati ad altri usi, gli avanzi. (Cfr. CAPRIN, *Lagune di Grado,* pp. 224-229).

[2] Cfr. Ms. fol. 236 r e v.... « In cuius (Iohannis) tempore magna crux que est in choro ecclesie sancti Clementis erecta, miro opere facta est atque depicta, que in magna ueneratione tam a fratribus quam a multis aliis habetur, eoque ad honorem pretiosi ligni crucis christi circa sibi deuotos multum sit exaudibilis. Fecit etiam domnus abbas trabem ubi saluatoris yconas et ymagines prophetarum et apostolorum, passionem quoque domini et agnum dei, *laudabili depinxit opere* ac in sublime leuans super eiusdem chori ianuam ordinauit ». Cfr. MURATORI, op. cit. p. 868.

Sembrerebbe, dal modo con cui si esprime il cronista, che l'abbate Giovanni avesse dipinto egli stesso la trave, poichè, mentre di quest'opera è detto « *mirabili depinxit opere* », per la porta è usata l'espressione « *ordinauit* ».

[3] Cfr. fol. 237 r. « Ille Gilebertus suscepit imperium, tenuit in monte consilium et appropians ad monasterium, intrauit sicut lupus sub tegmine agni.... et paucis post diebus reuersus est ad dominum suum, cum infinita copia auri et argenti. Abraserat enim cruces, fregerat turibula et calices, nec pepercerat testis aureis et argenteis, quibus tecta uidebantur uerba saluatoris. De quibus namque thesauris piscariensis ecclesia sci Clementis copiose iam restaurata erat a tempore sanctorum abbatum, videlicet domini Widonis et domini Dominici, et ceterorum qui inter bonos abbates computantur ». Cfr. MURATORI, op. cit. p. 869.

[4] Cfr. Ms. fol. 237 r, e MURATORI, op. cit. p. 869.

[5] Curioso è il racconto che il cronista fa della cattura del Malmazetto. Esso è ispirato dalle leggende bibliche di Dalila con Sansone, di Giuditta con Oloferne, ed è narrato con insolito studio di particolari e molta vivacità. Cfr. Ms. fol. 237 r e v; MURATORI, op. cit. p. 870.

[6] Cfr. Ms. fol. 237 v. « Eodem anno quo mortuus est (Malmazettus) sequuti sunt eum moriendo quinque filii sui. Sicque factum est ut in monasterio quod spoliauerat, haberet sepulturam, in eo loco ubi olim ymago sancti Clementis stans depicta erat, in cripta uidelicet quam dominus Grimualdus abbas ibidem ob eius honorem construxit, atque depingere fecit ante ianuam meridiane subdite ipsius ecclesie ». Cfr. MURATORI, op. cit. p. 870.

[7] Cfr. per tutto ciò il Ms. fol. 238 r.... « et ex illo tempore cepit securus intentus esse ad restaurationem ecclesie et edificiorum, ad reparationem possessionum perditarum. Uirgulta iam erant nata in ruinis monasterii, que fecit extirpare et nouos parietes erigi, et breui spatio temporis adiuuante sibi gratia saluatoris et meritis sancti Clementis reparauit ecclesiam et officinas monasterii non in eo statu quo antea fuerant, sed sicut posse sibi datum est et melius existimauit » (Dal 1098 al 1101). Cfr. MURATARI, op. cit. p. 872.

[8] Cfr. fol. 240 r; MURATORI, op. cit. p. 875.

nel 1104. Grimoaldo costruì l'altare, e poscia Gualterio, vescovo di Valva, per invito dell'abbate ripose nell'altare il corpo di san Clemente, fuorchè una particella che si conservò in un reliquiario argenteo; e l'altare fu chiuso e suggellato col piombo e col ferro.[1]

Nell'anno 1105 se ne fece la dedicazione, dopochè pure, scavata la mensa, vi furon deposte altre reliquie di santi colla scritta indicante il fatto.

L'abbate Grimoaldo non tralasciò mai di pensare al decoro della chiesa e del monastero.

« Fecit namque a septentrionali parte monasterii juxta latus ecclesie palatium ad habitationem abatum, et cameras ad deponendas res et substantias monasterii, quod palatium uariis picturis et quibusdam ystoriis de ueteri testamenti (*sic*) decorauit. Fecit crucem argenteam appendentem quindecim libras argenti que a sinistris chori ante altare fixa ob reuerentiam dominice passionis a populis debita ueneratione coleretur; fecit et calicem aureum appendentem libram auri purissimi in quo misteria dei magnis festiuitatibus efficerentur. Fecit et testum (*textum*) argenteum, quod expanderetur uel aperiretur super altare dominicis diebus et in festis sanctorum. Crucem uero magnam quam Gilebertus abraserat argento, ymagine ac passione saluatoris depingere simul et decorare fecit ».[2]

L'abbate Gisone, eletto intorno al 1113, edificò la sacrestia,[3] ed ebbe cura di rinnovare i libri, cioè le omelie, i passionari, le esposizioni dell'altare e gli altri codici ecclesiastici; intorno alle quali opere lavorarono i tre monaci Giovanni, Mauro ed Oldrio.[4] Dopo 15 anni, 5 mesi e 26 giorni d'abbaziato, Gisone morì « sepultusque est in claustro a parte sinistra egredientibus inde ecclesia ».[5]

Il re normanno Ruggero protegge il convento, onde l'abbate Oldrio, succeduto a Gisone, potè dedicarsi al decoro della chiesa, a far libri, a comperare ornamenti, ad ampliare le abitazioni.[6] « Perfecto itaque palatio pro aduentantium susceptione, cum cellario et ceruinaria, continuo campanarium edificare cepit, fundauitque eum in anno dominice incarnationis MCXLVI. Et per annorum domini sequentium curricula MCXLVII, MCXLVIII, MCXLVIIII, MCL, MCLI erexit illud in altitudine passuum undecim. Renouauit altaria que non uetustate consumpta sed humili cemento fuerant fabricata, unum in honore sancti benedicti, Alterum uero in honore omnium apostolorum, et ea solemniter fecit dedicari. . . . . . Dodo ualuensis (episcopus) altare sancti benedicti dedicauit, Grimualdus pinnensis sanctorum apostolorum, easque reliquias in eis posuerunt, que in prioribus altaribus posita fuerant ».[7]

Morto l'abbate Oldrio nel MCLII, il monastero restò per alcun tempo senza rettore e poscia in balìa delle diverse volontà del conte di Manuplello, Boamondo, dei papi Eugenio e Anastasio e del re Ruggero; finchè, morto il conte e Anastasio e Ruggero, e succeduti ai due ultimi Adriano IV e Guglielmo, il monastero ebbe pace e potè essere eletto nel 1155 Leonate, al quale erano state sempre rivolte le aspirazioni de' monaci.[8] Corse allora un tempo assai propizio alla grandezza del monastero, e mentre tanto re Guglielmo quanto i papi andavano a gara per accordare ad esso concessioni e privilegi, ed i privati per far donazioni, l'abbate Leonate dava prova di un'attività e di una intelligenza meravigliose. Egli, dopo di aver costruito oratorî, consacrate molte chiese, rinnovati altari e cappelle; dopo di aver accresciuto la potenza del suo sodalizio; d'essere stato

[1] Cfr. Ms. fol. 240 v; Muratori, op. cit. pp. 876, 877.

[2] Cfr. Ms. fol. 242 r; Muratori, op. cit. p. 877.

[3] Cfr. Ms. fol. 243 v. « Ipse edificauit domum que sacrastaria apellatur inque thesauri et ornamenta ecclesie conseruantur ». Cfr. Muratori, op. cit. p. 879.

[4] Cfr. fol. 244 r. « Eodem preterea tempore ipso domino Gisone abbate amminiculante grande studium erat et nimia exercitatio in piscariensi monasterio a fratribus de renouandis libris, videlicet Omeliis, passionariis, Altaris expositionum (*sic*), et ceteris ecclesiasticis codicibus. In quo scribendi studio precipui erant domnus Iohannes, uir litteratus et honestus de cuius scientia et grauitate et monasterium est augmentatum, et bonum exemplum posteris est traditum, et domnus Maurus de quo superius loquuti sumus, et domnus Oldrius qui in hac arte nimis erat assiduus ». Cfr. Muratori, op. cit. p. 880.

[5] Cfr. Ms. fol. 245 v; Muratori, op. cit. p. 883.

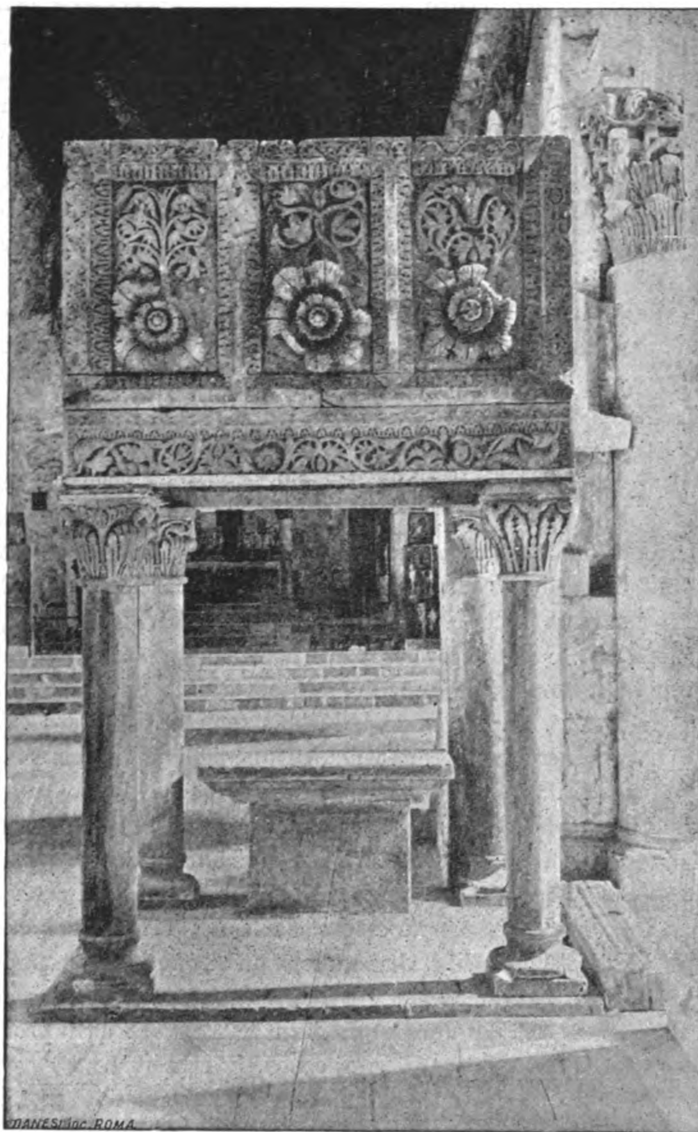
[6] Cfr. Ms. fol. 249 r; Muratori, op. cit. p. 892.

[7] Cfr. Ms. fol. 250 v; Muratori, op. cit. pp. 892, 893.

[8] Cfr. Ms. foll. 251 v e 252; Muratori, op. cit. pagine 293-296.

creato diacono della Sede apostolica, e chiamato a partecipare fra i diaconi cardinali al Sinodo celebrato in Roma da papa Alessandro, potè pensare ad ornar di oggetti preziosi la chiesa e l'abbazia di San Clemente, e quindi a dar mano alla grande ricostruzione di cui restano ancora le splendide traccie.

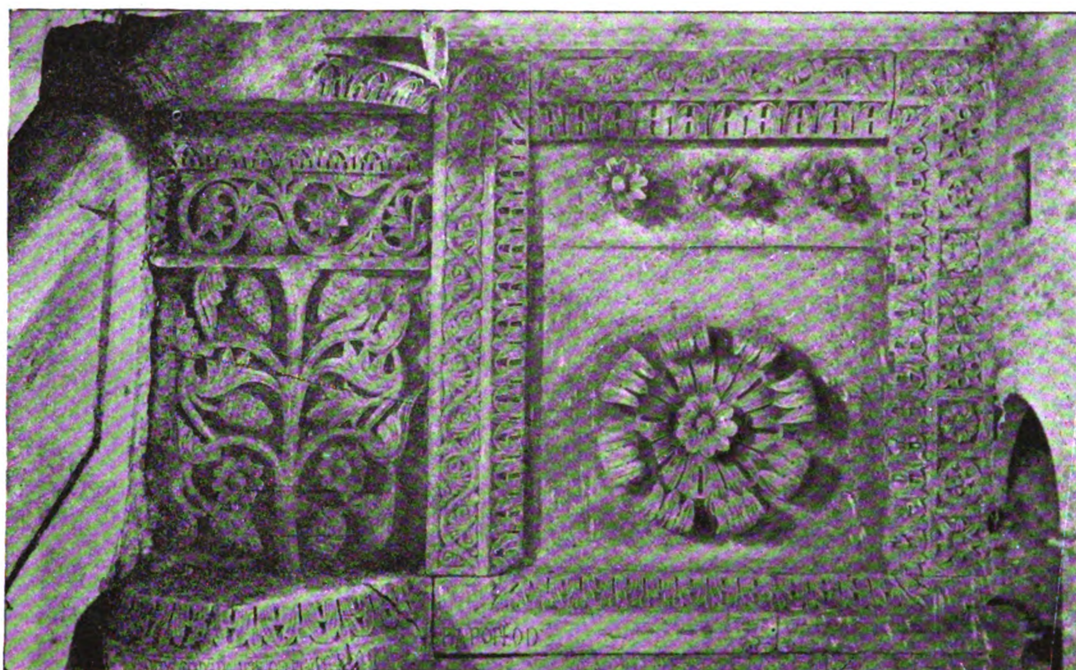
« Emit profecto in ornatum ecclesie sancti Clementis sibi commisse pallea, de quibus pretiosas



FIANCO DELL'AMBONE NELLA BASILICA.

cappas et tunicas fieri fecit. Emit et acquisiuit optimas planetas, et karissi oloserica dossalia, et tappetia ex quibus parietes ecclesie et chori ornarentur in precipuis festis, que in eius memoriam inter alia longo tempore poterunt recognosci. Libros quoque plurimos inter quos *precipuum librum decretorum, cum summis eius a magistris compositis scribere fecit,* et eos in Bibliothecam ecclesie casauriensis est deuotissime contestatus. *Hunc quoque librum instrumentorum seu chronicorum quem ego frater Iohannes composui et ordinaui, et Magister Rusticus manibus scripsit,* ipso permittente, immo iubente ac amminiculante perfecimus. *Antiquum uero palatium abbatum quia uetustate consumptum suo tempore cecidit, illud renouare cepit;* sed aliis negotiis superuenientibus

opus ipsum fuit intermissum. . . . Porro domum quam in eiusdem palatii exordio construxit, in orreum ecclesie deputauit. . . . Domum quoque ligneam ad receptionem aduentantium construxit ante ipsius ecclesie uestibulum. Inspirante igitur post hec illum superna gratia et deuotione quam erga gloriosissimum martyrem Clementem habebat, *ipsius opere mirifico renouare cepit, et copiosis expensis et apparatibus, et magistrorum et cementariorum agminibus aggregatis, primum frontispitium cum tribus portis edificauit, et ibidem sculpturis apparentibus decorauit. Denique ipsam pulcherrimam porticum que est ante leuauit, et sicut cernitur in tumbam fabricauit, et priori operi coniunxit. Cui super edificauit oratorium,* ad honorem sancti Michaelis arcangeli, et Sancte Crucis, Sanctique Thome martyris consecrandum. Sed ante quam opus ipsum consumare potuisset, occurrit ei finis uite. Quando uero fundamenta posuit, erat annus incarnationis domini Millesimus Centesimus Septuagesimus Sextus.



FIANCO DELL'AMBONE NELLA BASILICA.

« Unde sic est versificatum: Hoc templum primo Ludouicus struxit ab ymo | Abbas quod clare Leonas cupiens renouare | Cum uoto magno dñi fundauit in anno | Milleno Seno Centeno Septuageno ». [1]

Dopo la morte dell'abbate Leonate, e dopo l'abbate Joele che vi succedette, la badia cominciò a decadere; nè certo era in fiore al tempo degli Angioini, se già aveva perduto gran parte de' suoi possessi. [2]

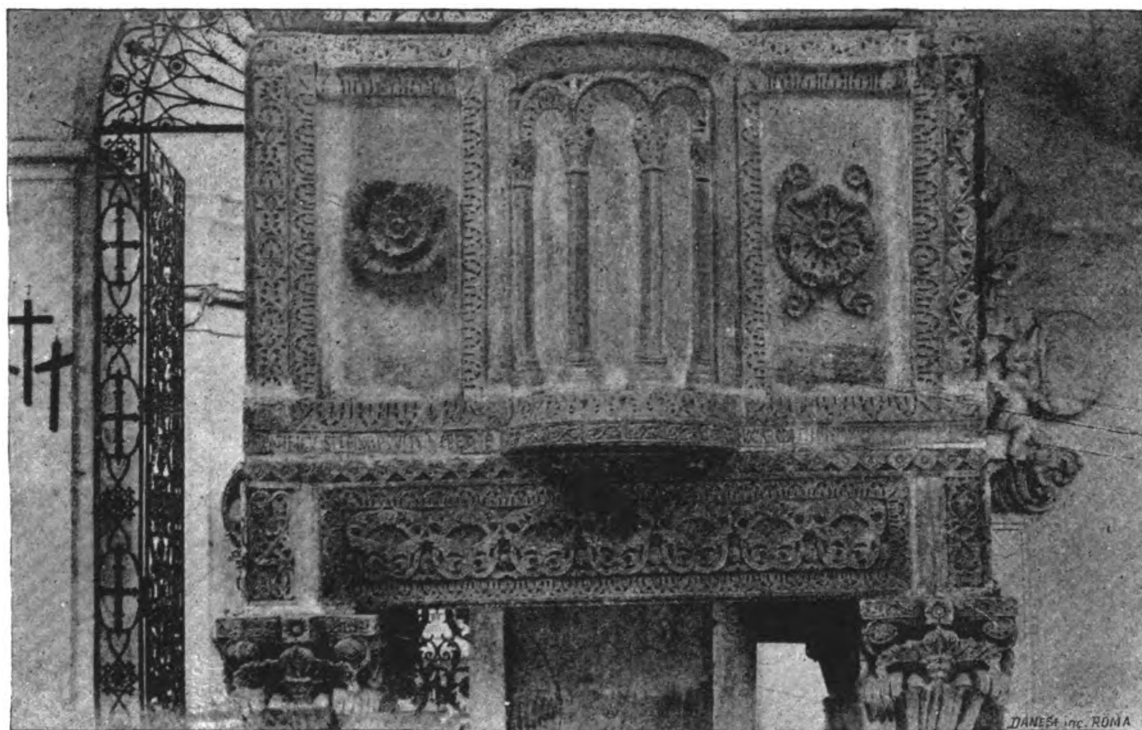
Dipoi, trasformati a poco a poco dalla Curia romana le chiese ed i monasteri in *commende,* anche la nostra abbazia non ebbe più *abbati regolari,* ma *commendatarî,* e finì per diventar *Commenda perpetua* di cardinali e prelati che non andarono più neppure a visitarla. Nel 1770 fu presa in enfiteusi perpetua dai padri della badia di Santo Spirito al Morrone; e finalmente l'8 agosto 1775 fu dichiarata di *regio patronato.* [3] La ricostruzione dell'edifizio, da quanto apparisce esaminandolo nello stato attuale, non fu compiuta dall'abbate Leonate, e forse, del tutto, neppure in appresso.

[1] Cfr. Ms., foll. 270 v, 271, 272 r; Muratori, op. cit. p. 914 e segg.

[2] Cfr. Bindi, *Monumenti storici ed artist. dell' Abruzzo,* pp. 424 e segg.

[3] Cfr. Bindi, op. cit. pp. 427 e seg.

Un terremoto venne poscia, nel 1348, a scuoterlo e rovinarlo, ed il restauro che se ne fece un secolo dopo, cioè nel 1448, [1] sono, secondo me, quelle brutte e meschine superfetazioni, che restano ancora ad attestarci le misere condizioni in cui già nel secolo xv la badia era discesa. Meno male però che, se molto si lasciò deperire, e qua e là, come vedremo, qualche brutta aggiunta si fece, nè l'interno, nè l'esterno della basilica restarono così alterati da non mostrare la bellissima opera dell'abbate Leonate, e quella primitiva che pur dopo la ricostruzione rimase, dei tempi di Lodovico II, voglio dire la cripta, che ora ebbi l'onore, mercè le cure del Ministero dell'istruzione



AMBONE NELLA CHIESA DI SAN PELINO A PENTIMA.

pubblica, di rimettere pienamente alla luce, dopo tanti anni d'oblio, dopo che tanti cadaveri vi s'erano dentro accumulati.

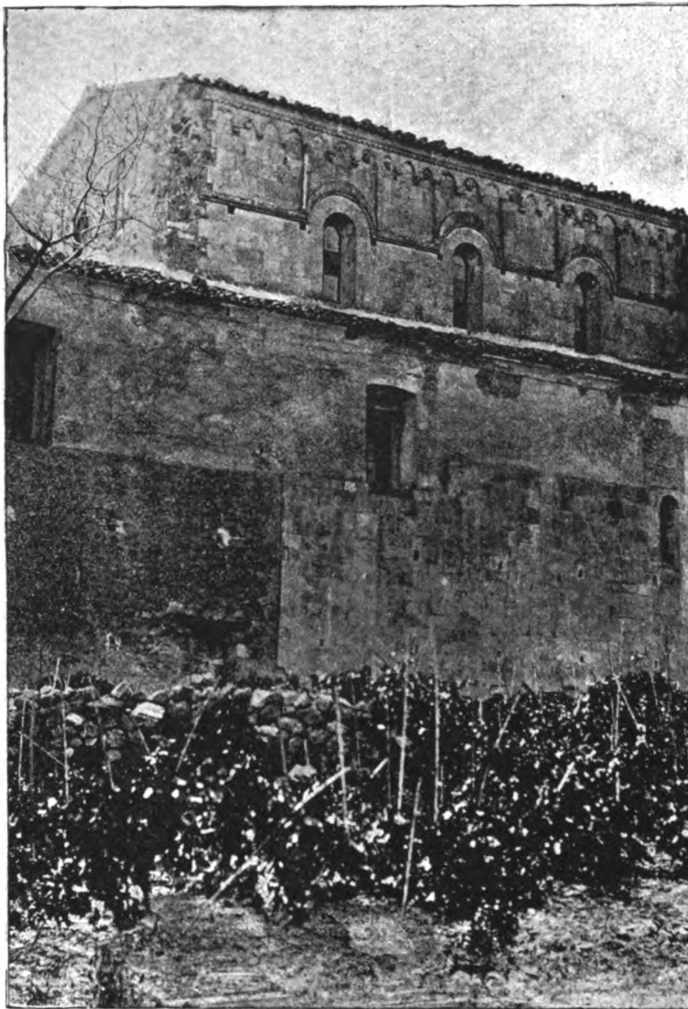
*
* *

È una cripta presbiteriale alquanto rialzata, sicchè al presbiterio della chiesa si deve accedere per quattro gradini. [2] Essa non corrisponde se non che in larghezza alla pianta della basilica del xii secolo, essendo state le pareti della nave trasversale e l'abside di questa trasportate più indietro per dare maggiore ampiezza al presbiterio (v. figura). Vi s'entra per due gradinate laterali e consta di nove piccole navatine a volte a crociera con archi posanti su rocchi di colonne antiche, alcune delle quali scanalate, sulle quali fu posto una specie di disadorno e rozzissimo abaco, oppure basi di antiche colonne, fuorchè sulle quattro sostenenti la volta dell'abside, su cui stanno quattro antichi capitelli corinzi.

[1] Cfr. Bindi, op. cit. p. 434.

[2] Di cripte presbiteriali rialzate del secolo ix troviamo quelle della chiesa di San Vincenzo a Milano, della chiesa di Alliate nella Brianza e del San Marco di Venezia. Cfr. per esse il Cattaneo, *L'Architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*, pp. 215, 219, 243.

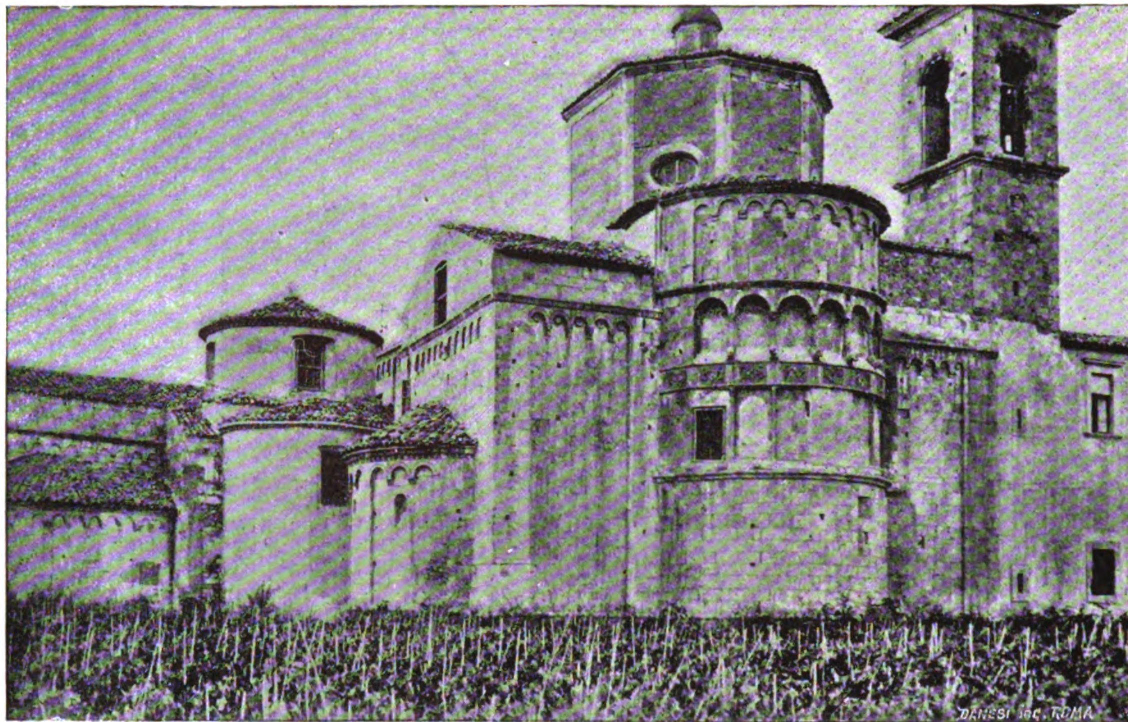
Una pietra rettangolare, sostenuta da un piedistallo, all'imboccatura dell'abside, doveva servire da altare. Intorno all'abside ed a tutte le pareti della cripta, girava un alto gradino di tufo, ad uso di sedile, di cui vedonsi ancora in qualche parte le traccie. Nell'estremità a sinistra della trasversa, come pure in quella a destra, rinvenni qualche pezzo d'intonaco antico assai rozzamente dipinto ad ornati lineari in rosso e verde; non credo però che sia dell'epoca di Lodovico II; ad ogni modo, quella pittura non presenta caratteristiche speciali perchè possa essere giudicata. L'im-



FIANCO DELLA BASILICA.

piego, come avvertii, di rocchi di colonne antiche, e i frammenti d'antiche iscrizioni che sono ora dispersi nel pavimento della chiesa; l'aver pure trovato nei lavori di riparazione al monumento da me condotti alcuni pezzi di porfido rosso e di verde antico, oltre che vari altri frammenti d'architetture romane, vengono a confermarmi vieppiù nell'opinione già esposta, che cioè, prima della chiesa della Santa Trinità, esistesse qui un tempio pagano e quindi il *ponderarium* ricordato nell'iscrizione che vedesi ancora, sebbene mutila, nell'atrio della chiesa. Certo la costruzione in tufo delle pareti è molto rozza, come rozzi ed affatto primitivi sono quegli abachi su cui si impostano i peducci delle volte, onde si induce che scarsi furono i mezzi impiegati da Lodovico II per l'erezione della nuova chiesa, e che in queste regioni non si trovavano forse nel secolo IX scalpellini che sapessero lavorar la pietra neppure come si faceva in quel tempo nelle altre parti d'Italia, donde la ragione dell'impiego di materiali raccogliticci.

Fuorchè la cripta, null'altro m'avvenne di scoprire che rammentasse il secolo IX. Bensì conservasi ancora ad uso d'altare nel mezzo del presbiterio della basilica, sotto ad un baldacchino di stucco sorretto da quattro colonne, della prima metà, per quanto mi sembra, del secolo XV, [1] e innalzato su due gradini, [2] un sarcofago cristiano scolpito tra la fine del IV ed il principio del V secolo, [3] dentro al quale, avendovi posteriormente praticato un foro, ebbi la fortuna di ritrovare



ABSIDE DELLA CHIESA DI SAN PELINO A PENTIMA.

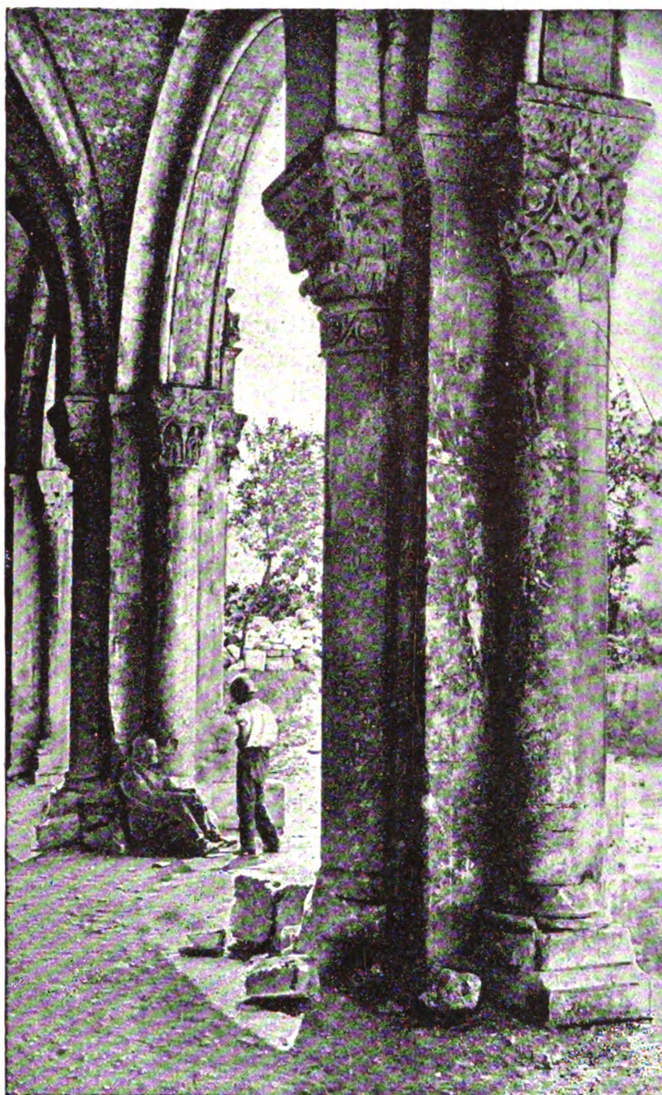
e di render visibile la teca funeraria di marmo greco, bellamente scolpita a fiorami nel secolo III dopo Cristo, in cui si dice che sia stato riposto il corpo di san Clemente; e deve essere quella appunto

[1] I capitelli delle colonne sono molto rozzamente scolpiti ed accennano ad un peggioramento dello stile che caratterizza il secolo XII e la prima metà del secolo XIII, di cui parleremo anche in seguito: così dicasi dei fregi a fogliami scolpiti sugli architravi. Il baldacchino di stucco che vi posa sopra ha le quattro faccie tagliate molto originalmente, ma con poco gusto, in modo da formare ciascuna una specie d'arco trilobato, sui timpani e sopra del quale son modellate in bassorilievo alcune storie e figure che, abbastanza buone per proporzioni e movimenti, mostrano già spiccatamente il carattere gotico: io anzi propendo a crederle eseguite da un ritardatario della prima metà del secolo XV, cioè contemporaneamente agli ultimi restauri della basilica, avvenuti nel 1448. Sulla faccia anteriore è figurata Maria col Bambino fra due angeli inginocchiati, ed ai lati i simboli dei quattro evangelisti, mentre sotto, sui timpani, vedesi l'Annunciazione; sulla faccia a destra vi è una targa sostenuta da due angeli o vittorie alate; in quella a sinistra, chimere e draghi con teste umane; posteriormente è svolta la storia della fondazione del monastero in modo simile a quello usato nell'architrave della porta maggiore, di cui parleremo. Le figure spiccavano su fondo celeste; il cielo internamente era dipinto e vi s'ammira ancora una bella testa del Salvatore di tipo arcaico, ma di stile della metà del secolo XV.

[2] Sul più alto gradino girano in caratteri romani alquanto allungati, della metà quindi del secolo XV, i seguenti due versi leonini, certamente copiati da altri anteriori, che stavano forse nel gradino più antico del principio del secolo XII, il quale nel secolo XV, all'epoca cioè del nuovo restauro della chiesa, si sarà dovuto rifare: ✠ MARTIRIS OSSA IACENT HAC TUMBA SACRA CLEMENTIS | HIC PAULI DECUS EST ET PETRI IURA TENENTIS.

[3] È un sarcofago a cui furono soltanto levate via collo scalpello le sagome ad ambedue i fianchi: ha sulla

che, rinvenuta nel 1104, come già ho riportato dal *Chronicon,* sotto papa Pasquale, fu riposta dal vescovo di Valva entro l'altare (cioè il sarcofago accennato) che l'abbate Grimoaldo aveva ricostruito, ponendolo sopra ai due menzionati gradini, elevato su d'una base a sagome e dentelli che mostrano appunto l'arte del principio del secolo XII. E dello stesso tempo mi sembra la base del



ATRIO VEDUTO DALL' INTERNO A SINISTRA.

candelabro pel cereo pasquale, colle sue teste di leone ai quattro spigoli, scolpita rozzamente. In epoca posteriore, e certamente dopo il terremoto del 1348, infranto l'antico candelabro, se ne pose

faccia anteriore tre composizioni, fra le quali son due campi a scanalature ondulate. La composizione di mezzo mostra un'orante fra due uomini, l'uno barbuto e l'altro imberbe, forse Gesù e san Pietro, che l'assistono prendendola per le braccia; soggetto molto spesso trattato sui sarcofagi cristiani (cfr. GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana,* vol. V, tav. 368, 3; tav. 378, 4; tav. 379, 4; tav. 381, 4; tav. 399, 7, ecc.). Il gruppo a destra rappresenta Cristo (?) imberbe che, mentre tiene un rotolo, mostra coll' altra mano di parlare ad un'altra figura maschile pure imberbe (forse la stessa anima rappresentata dall' orante nel gruppo di mezzo): il gruppo a sinistra è formato da una figura maschile barbata (e può essere anche questa il Salvatore), la quale parla, o benedice, tendendo l'indice e il medio della mano destra, fra due altre figure, una imberbe (forse la stessa

sulla stessa base uno nuovo: vi si incastrò una colonna della pietra di Pesco Sansonesco, cui sta sopra un capitello elegantissimo con fogliame gotico, sull'abaco del quale, ornato d'una fascia a mosaico, si alza un prisma esagonale, coronato da sei colonnine a spirale in corrispondenza agli spigoli del prisma stesso, con basi e capitelli per ciascuna, il fogliame seghettato de' quali ricorre ugualmente nel fregio che le riunisce: le faccie poi del prisma sono decorate da fascie di mosaico girate in vari modi, secondo la maniera cosiddetta cosmatesca. Sopra del prisma sta pure una specie di capitello scolpito a intrecci di fogliame, che serve di base ad un altro prisma di dimensioni minori del primo ed a cui manca il coronamento delle colonnine, non però gli ornati con un accenno agli spigoli, di basi e di capitelli, nè le fascie a mosaico sulle sue faccie. È un candelabro curioso ed originale, eseguito certo da un artista ritardatario e seguace ancora della maniera detta cosmatesca, la quale, come si sa, era diffusa dovunque fin dal secolo XII, oltre che in Roma e ne' dintorni, anche nei paesi meridionali d'Italia. A Santa Maria d'Ara Bona trovasi un altro candelabro dello stesso tipo di quello del San Clemente, ma più tardo, e non ne ricordo altri di simili.

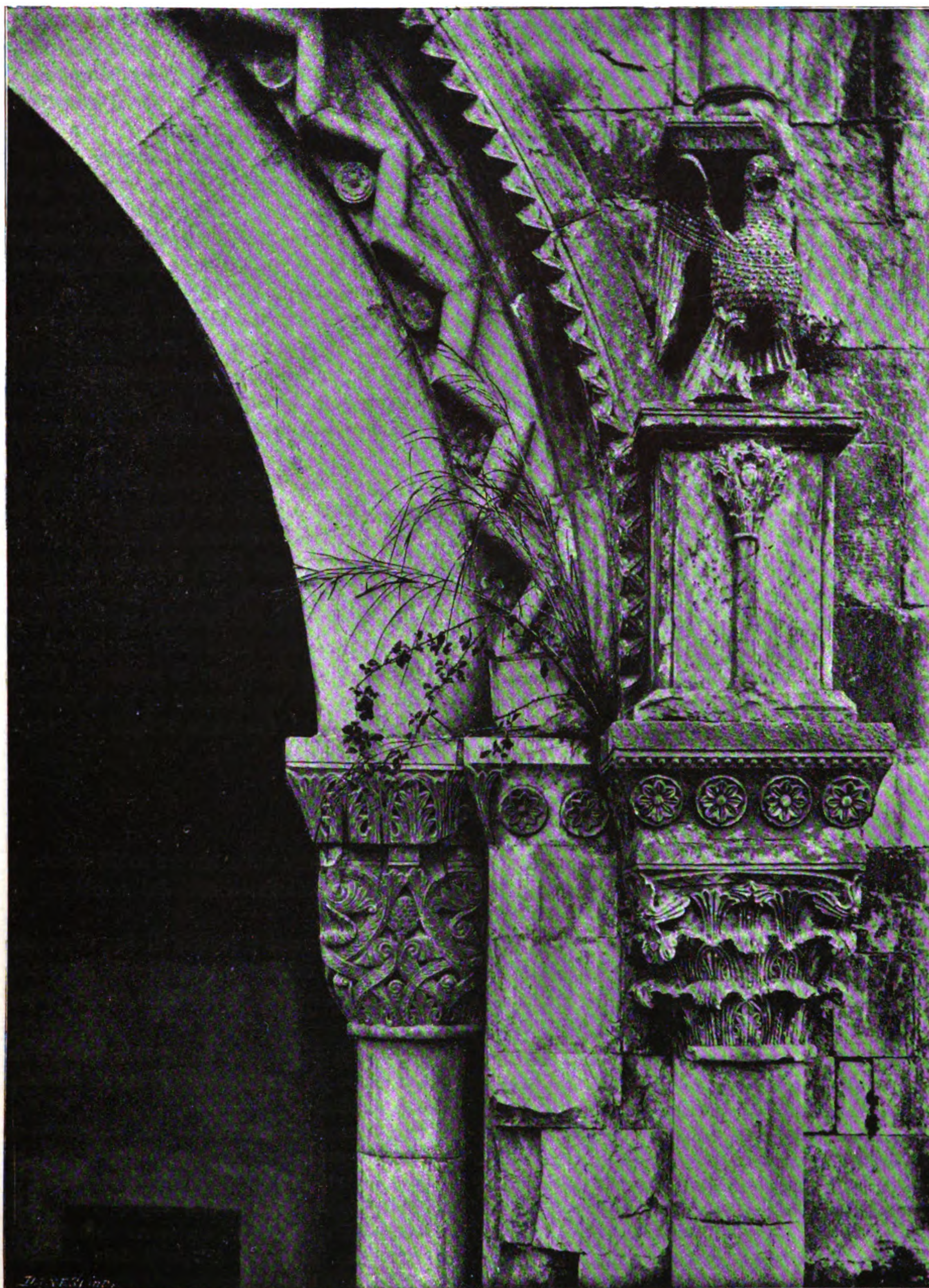
Di fronte, nella stessa navata maggiore della chiesa, tra il terzo ed il quarto pilastro a destra di chi entra, si alza l'ambone, sostenuto da quattro colonne con architravi e davanzali tutti scolpiti a rosoni molto rilevati ed a fregi di fogliame seghettato e convenzionale secondo il carattere della fine del secolo XII. Sul davanzale di prospetto è rappresentata, come usavano i marmorari romani nei loro amboni, un'aquila ad altissimo rilievo, la quale tiene fra gli artigli un libro aperto che posa sulla schiena d'un leone alato accovacciato e ruggente, con un volume nelle zampe anteriori. Lo scultore, secondo l'iscrizione che gira al basso dei davanzali, sull'inquadratura, [1] fu un certo frate Giacomo, il quale, giudicando dallo stile, dovrebbe aver lavorato anche intorno agli ornati della facciata là dove si riscontra in essi minor larghezza di linee, minor morbidezza e fantasia.

Abbiamo già accennato come, nel rinnovamento fatto alla basilica dall'abbate Leonate, il presbiterio dell'antica chiesa fosse stato allargato essendone stati portati più indietro il muro posteriore e l'abside stessa, e come di quest'opera soltanto ora ce ne siam potuti accorgere dopo lo scoprimento della cripta antica alla quale son rimasti, pure col nuovo alzato di Leonate, gli antichi muri perimetrali, dimodochè essa dovette ricever luce indiretta dal vano chiuso dagli alzati delle due absidi, illuminato da cinque finestre ad arco tondo aperte sulla nuova costruzione del secolo XII, quali si vedono nella figura in eliotipia dell'esterno dell'abside che presentiamo al lettore.

Non sappiamo se l'abbate Leonate abbia prolungato la basilica anche dinanzi; certo vi fabbricò per intero il porticato. Essa è a croce latina con tre navate, lunga metri 48.10, larga nella crociera metri 20.53, nel braccio maggiore metri 16.15. Le tre navi sono formate da doppia fila di otto arcate ogivali, sostenute da pilastri non tutti della stessa forma e dimensione: quelli delle prime quattro arcate, coronati da una fascia con fregio, oppure ornati di colonne con capitelli.

anima del defunto) ed un'altra barbata (probabilmente san Pietro). Vi si riscontrano ancora lo stile e le buone proporzioni dell'arte classica, quantunque l'esecuzione sia alquanto rozza, come in genere negli altri sarcofagi cristiani della fine del IV ed anche del principio del V secolo. Il sarcofago è inedito: io gli levai lo strato di cemento ond'era stato imbrattato superiormente in modo da nascondere anche parte delle figure.

[1] L'iscrizione in versi leonini ed a lettere maiuscole di carattere semigotico, è la seguente: † HIC QVI MAGNA CANIS, FAC NE TVA VOX SIT INANIS: MVLTVM SE FALLIT MALA QVI FACIT ET BONA PSALLIT, EST DOCTRINA BONA CV (*sic*) FACCO (*sic*) DIGNA CORONA : VOX QVA CLAMATVR, OPERIS VIRTVTE IVVATVR : SERVA QVEQVE LEGIS PRECEPTA SALVBRIA LEGIS : VITA SVBLIMIS ESTO SVBLATVS AB IMIS : SIT TIBI VIRTVTI ASCENSVS ET ISTE SALVTIS : A POPVLO DISTAS, HIC QVI SACRA VERBA MINISTRAS : SIC DISTES VITA, VITE CONTRARIA VITE. — FRATER EGO IACOBVS TI(BI) MARTIR SVPPLICO CLEMENS, ISTVD OPVS RECIPE TVQVE SIS MIHI CLEMENS. † A POP Ŧ : OD . L'architrave della parte posteriore con fregio a fogliami e viticci intrecciati del medesimo carattere che abbiamo sopra notato, essendosi spaccato a metà, fu levato e sostituito da un altro privo d'ornamenti: ora si vede in terra presso l'ambone. Il quale, mentre ha lo stesso tipo di altri esistenti nell'Abruzzo, come quello, per esempio, di San Pelino a Pentima (di cui diamo un'incisione) scolpito molto probabilmente da uno degli artisti che lavorarono intorno alla facciata del San Clemente, ed in cui si trovano gli stessi motivi ornamentali e la tecnica stessa, non rassomiglia per nulla agli amboni eseguiti contemporaneamente a Roma ed in altri luoghi, nello stile cosiddetto cosmatesco.



PARTICOLARE DELL'ATRIO DI SAN CLEMENTE.

Soltanto sopra di questi la nave di mezzo è compiuta in tutta la sua altezza,[1] come si vede anche esternamente, in cui i muri sono rivestiti di bei conci di quella bionda pietra di grana finissima, detta pietra gentile, proveniente da Ripa dei Cantoni in Valle Santa Maria, presso Pesco Sansonesco; pietra che s'adatta a tutte le carezze dello scalpello, onde fu adoperata anche per il grandioso portico di cui parleremo più innanzi, e doveva essere usata per tutta la basilica.

Questa parte di alzato esterno della navata maggiore ha tre nel fianco a destra, tre nell'altro a sinistra, in tutto sei lunghe finestre ad arco tondo ed a strombatura; una semplice gola le riunisce girando intorno agli archi, e s'alzano da essa, a fianco degli archi medesimi, eleganti colonnine con capitello, le quali vanno a raggiungere il coronamento finale dell'edificio, ad archettini acuti con rosoni nel mezzo, sostenenti una cornice non molto aggettata, a listelli a gole ed a dentelli; motivi tutti bellissimi e degni della considerazione dell'artista.

Anche l'abside ed i muri che la fiancheggiano sono esternamente rivestiti di conci della stessa pietra gentile, e di essa, senza che noi ci dilunghiamo a parole, il lettore vedrà nella eliotipia l'aspetto pittoresco prodotto dai motivi eleganti sviluppati su di una massa grandiosa.[2] Ci basterà soltanto di far osservare che i muri di fianco all'abside mancano di coronamento, e il coronamento dell'abside è ad archettini tondi piuttosto che ogivali come nelle altre parti compiute dell'edificio.

Interrottasi l'opera dell'abbate Leonate; subìti poi gravi danni dal terremoto del 1348, si chiuse con un muro trasversale sostenuto da una grande arcata sopra il quarto pilastro la parte più alta, perchè compiuta, della nave maggiore, e si ricoprirono provvisoriamente tutti i tetti di rozza travatura. Caduto il campanile, che l'abbate Oldrio fondava nel 1146, e di cui si vedono ancora gli avanzi a sinistra di chi è di fronte al prospetto del monumento, e due rappresentazioni nei bassorilievi della porta maggiore della chiesa, dei quali parleremo più innanzi; rovinata pure, o distrutta l'antica sacristia, si provvide malamente forse nel restauro del 1448, restringendo il presbiterio a' fianchi dell'abside e ricavando due locali, uno a sinistra per la sacristia, l'altro a destra per il campanile attuale; onde restarono nascosti, e solo ora possono in parte vedersi, sotto alle sconce aggiunzioni, i bei pilastri mistilinei con capitelli finemente scolpiti al tempo dell'abbate Leonate, i quali reggevano l'antica volta della crociera.

*
* *

Intatto, quasi, da barbare manomissioni è l'atrio della basilica colle sue tre nobili arcate e le porte d'ingresso alla chiesa: monumento bellissimo e tra i più caratteristici del secolo XII in Italia.

Sappiamo dal *Chronicon* che l'abbate Leonate volendo rinnovare il tempio di San Clemente a Casauria, dopo aver raccolto grosse somme e molti materiali e schiere di maestri e di muratori, incominciò nel 1176 a edificare il frontispizio con tre porte, decorandolo di grandi sculture; che

[1] Non possiamo dire se al terremoto avvenuto nel 1348, oppure ad un'interruzione dell'opera tanto splendidamente iniziata dall'abbate Leonate, sia da attribuirsi la cagione per cui l'alzato della nave maggiore mostrasi incompleto; propendo per l'interruzione, giacchè neppure i muri delle navi minori sono stati finiti, e vi si riconosce che, condotti fino ad un certo punto con bei conci di pietra, si dovette poscia sospendere il lavoro per mancanza di mezzi, ed accontentarsi di condurre a termine i muri con rozza opera di tufo. Forse le due iscrizioni da me trovate sul muro esterno della nave minore a sinistra, potrebbero indicare che il sacrista Berardo (forse l'autore del *Chronicon*), continuando l'impresa dell'abbate Leonate, aveva incominciato a rivestire di *egregia opera* anche i fianchi della basilica: ma i tempi volsero poi calamitosi e non se ne fece più nulla. Ecco le iscrizioni:

1ª: † ANNIS MILLENIS | CENTENIS OCTVAGENIS | QVATVOR HIS IVNCTIS | DEVS HIC MISERERE SEPVLTIS.

2ª: † HOC OPVS EGREGIVM | FECIT SAÇRISTA BERARDVS | PRO QVO NEMO PRECES | SIT XPO FVNDERE TARDVS.

[2] Abbiamo voluto aggiungere, come a confronto, anche l'incisione dell'esterno dell'abside della chiesa di San Pelino a Pentima, costruita nello stesso tempo, o poco più tardi, affinchè si veda come a breve distanza fossero usati motivi diversi e diversa maniera. Qui furono probabilmente impiegati artisti italiani.

in seguito fece innalzare a volta il bellissimo portico che vi sta dinanzi, e lo congiunse all'opera eseguita antecedentemente; che, sopra di questo, edificò poscia un oratorio da consacrarsi in onore di san Michele Arcangelo, della santa Croce e di san Tommaso martire; che quindi morì prima di poter vedere compiuta l'opera sua.



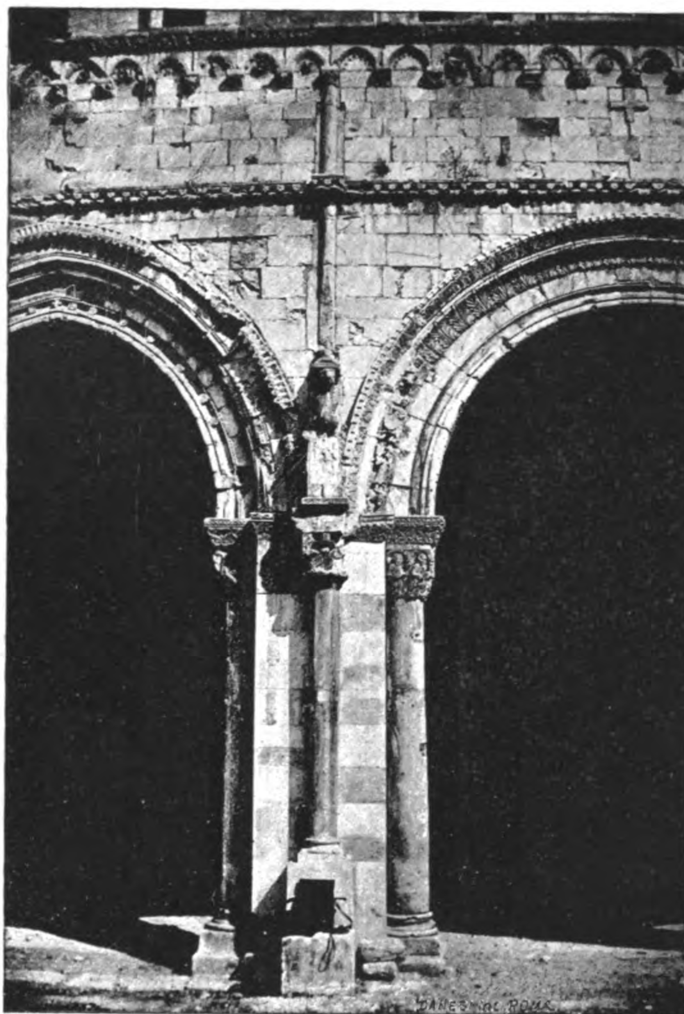
PILASTRO DELL'ARCATA DI MEZZO, DI DESTRA, DELL'ATRIO.

Il rinnovamento adunque della facciata della chiesa non sembra sia stato condotto secondo un disegno prestabilito.

Abbiamo di essa tre rappresentazioni contemporanee all'abbate Leonate, le quali possono darci alcun lume su questo punto: una fra i disegni del *Chronicon* (fol. 129 v.), la quale, sebbene grossolanamente eseguita, ci può dare un'idea, molto vaga e però tale da non potersene del tutto fidare, dell'atrio con le sue tre arcate su colonne; del frontispizio a due spioventi con tre vani, quello di mezzo rotondo, gli altri rettangolari; del fianco coll'abside, e, fra questo e il prospetto, della torre campanaria (v. figura): le altre due rappresentazioni vedonsi scolpite nelle composizioni a bassorilievo dell'architrave e della lunetta sulla porta maggiore, e mostrano anch'esse

il portico che arriva fino a metà del frontispizio, lasciandone perciò scoperta la grande rosa di mezzo, quale si trovava ormai in molte chiese romaniche diventando poi comune nelle grandi costruzioni gotiche, e le due colonne ai fianchi reggenti il coronamento a due spioventi.[1]

Di qui apparisce come l'abbate Leonate avesse avuto forse fin da principio l'intenzione di apporre il portico alla facciata, ma, mentre questa si costruiva, non ne avesse ancor fatto il definitivo progetto. Nè stimo che la parte superiore del frontispizio, quale è accennata dalle indicate



PILASTRO DELL'ARCATA DI MEZZO, A SINISTRA DELL'ATRIO.

rappresentazioni, sia mai stata compiuta, se allo stesso abbate venne l'idea, finito il portico dinanzi alle tre porte della chiesa, di fabbricarvi sopra l'oratorio di cui è parola nella cronaca. Questo oratorio, secondo le mie induzioni, doveva internamente guardare nella chiesa per mezzo d'una loggia ad arcate aperte, sostenute da colonne con capitelli (arcate che avranno dapprima ornato la facciata, tra le porte e la grande rosa, come in parecchie altre chiese romaniche). Di queste colonne una in assai buono stato di conservazione e certo dell'epoca dell'abbate Leonate, ne trovai poco tempo

[1] Quella della lunetta, tenuta dall'abbate Leonate che l'offre a san Clemente, mostra il portico con quattro arcate e quattro porte, e sopra, il frontispizio a due spioventi (non però molto obliqui come nella rappresentazione dell'architrave) e colla grande rosa.

fa sepolta nel muro con cui il loggiato stesso fu chiuso; poichè in tempi relativamente recenti tutto fu qui manomesso e dal locale si vollero ricavare quattro celle, alle quali si accede per un piccolo corridoio. Le celle prendono luce da quattro bifore, due delle quali ad arco acuto, le altre con architrave decorato di fogliami che mostrano lo stile del secolo XII, come lo mostrano pure le colonnine di mezzo adorne di vaghi capitelli. La costruzione però del muro, anche esternamente, parte a conci di pietra, parte a rozzo materiale di tufo; la stessa mancanza d'ornamenti negli stipiti delle due ultime finestre a sinistra; come pure la brutta disposizione delle bifore a due a due nella loro diversa forma, mi fanno con tutta ragione supporre che, caduto, pel terremoto del 1343, l'antico fabbricato incominciato dall'abbate Leonate, se ne sia sostituito l'attuale con materiali raccogliticci.



PARTICOLARE DEL PILASTRO, A SINISTRA, DELL'ARCATA DI MEZZO DELL'ATRIO.

Ritornando al porticato, esso consta di tre bellissime arcate: quella di mezzo più larga, a tutto sesto; le due laterali a sesto acuto non tuttavia troppo accennato. Esse sono sostenute da massicci pilastri di figura rettangolare, sulle faccie liscie dei quali spiccano le eleganti colonne senza rastremazione, aventi una base propria e sostenenti capitelli tutti differenti fra loro di forma e d'ornamentazione, tutti fantastici e molto finemente lavorati.

Le colonne sul davanti dei due pilastri di mezzo sono sovrapposte ciascuna ad un leone. [1] All'abaco a tronco di piramide rovesciata, con dado di coronamento, che sta sopra il capitello di ciascuna colonna, corrisponde la cornice del pilastro, la quale però, pur mantenendo sagome uguali, mostra diversa ornamentazione.

Ricchi di sagome e di fregi si presentano gli archivolti: quello di mezzo, il più decorato,

[1] Quella a sinistra di chi guarda fu, insieme col pilastro a cui sta dinanzi, vandalicamente rinnovata dal Genio civile di Teramo, il quale non tenne neppur conto del frammento che ancor rimaneva del leone su cui essa posava, e lo sostituì con un semplice dado: negli stessi barbari restauri furono levati e rinnovati a metà la colonna e il piedritto a destra, e, per tacer d'altro, molte lapidi e frammenti architettonici antichi furono usati pel pavimento della chiesa.

contiene, separate da una semplice fascia, due gole di coronamento adorne ambedue di palmette; all'estremità di quella interna, che è più sviluppata, vedonsi pure scolpite ad alto rilievo alcune figure con cartelli in mano ed iscrizioni, le quali però sono assai mal ridotte.[1] L'arco ogivale a destra mostra la caratteristica ornamentazione a zig-zag, o, per meglio dire, a *losanghe*, co-



CAPITELLO NELL'ATRIO.

mune a molti tra i grandi monumenti europei del secolo XII, con rosette di varia forma ed assai finemente eseguite, negli spazi angolari. Su ciascuno dei capitelli delle quattro colonne anteriori s'alza un dado rettangolare in cui è scolpito un albero che raffigura lo scettro abbaziale: ciascun

[1] Vi si legge ancora: REX SALOMON, che porta sul cartello l'iscrizione: *Quasi platanus exaltata sum iuxta aquas;* SANCTVS CLEMENS, colla leggenda: *Vidi supra montem agnum stantem;* AGNVS DEI; e finalmente REX DAVID, il quale ha scritto sul cartello: *In fluminibus dextera eius.* Anche i capitelli delle colonne di fianco sostenenti l'arcata stessa mostrano sei per ciascuno le figure degli apostoli ad alto rilievo entro archettini sostenenti una specie d'architrave ov'è inciso il nome di ciascun apostolo.

dado ne sopporta un altro più piccolo col simbolo d'uno de' quattro evangelisti, più o meno rovinato dal tempo.

La figura rastremata all'insù formata dal doppio dado, la quale, uscendo da ciascun peduccio degli archi, lega questi in bel modo fra loro, sopporta una colonnina che arriva fino alla prima fascia sopra le arcate, adorna da doppia fila di palmette molto aggettate e continua a salire fino alla cornice di coronamento della facciata del portico, ove prende un capitello. Quivi in fatti posa il peduccio di due fra gli archettini ogivali, i quali si stendono per tutta la cornice, coronati alla loro volta da un'altra fascia sporgente decorata anch'essa di doppia fila di palmette, sostenuti da mensole di forme svariate, e aventi nel mezzo ornati fantastici pur differenti.

Nei tre spazi rettangolari lasciati dalle decorazioni accennate, tutti rivestiti di bei conci della stessa pietra gentile, s'aggettano tre croci.



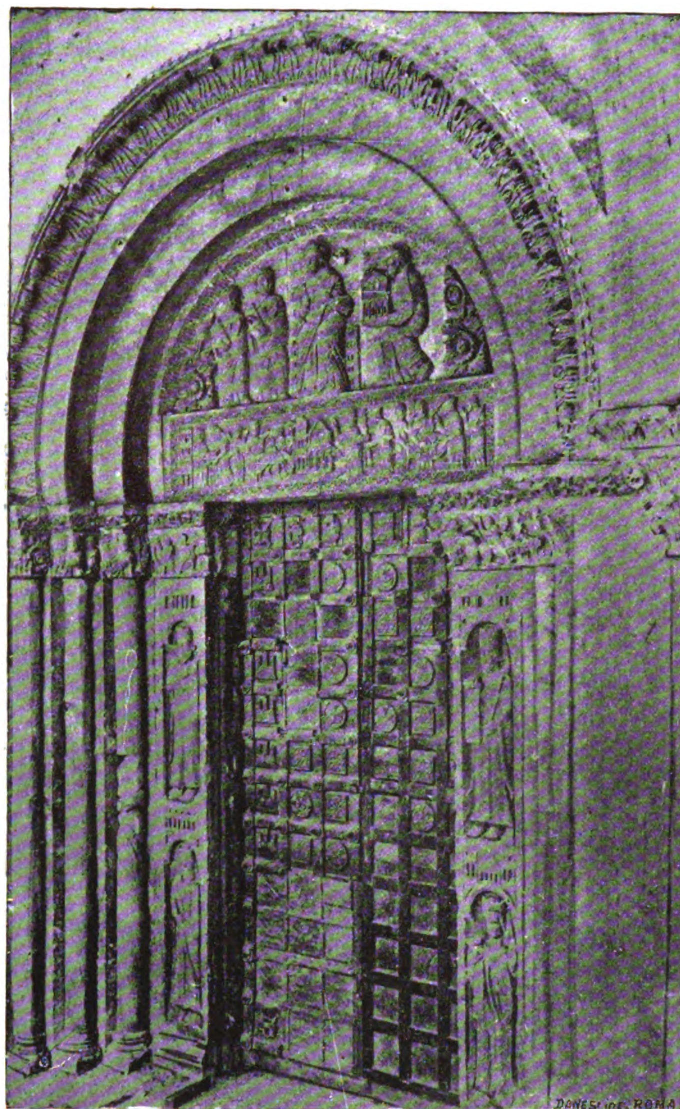
CAPITELLO NELL'ATRIO.

Alle tre arcate corrispondono tre grandiose volte a crociera con costoloni smussati agli angoli; e gli archivolti molto sporgenti sopportati dalle colonne interne dei pilastri, e colleganti questi col muro della fronte della chiesa, ove sporgono altre colonne con capitelli che li sostengono, sono a ferro di cavallo come gli archi delle tre porte che immettono nella chiesa stessa.[1]

La porta di mezzo, assai ricca di sculture e d'ornamentazioni, è formata da tre archivolti a ferro di cavallo, l'uno sopra l'altro in modo da esserne ricavata una forte strombatura; quelli più interni semplicissimi; quello superiore ed esterno, il quale serve di coronamento, sagomato a gola e decorato di palmette arricciantisi con molto aggetto all'estremità, e d'una fascia ornata di piccoli rombi ricorrenti. I tre archivolti posano sopra sei sottili colonne, tre per parte, pur esse disposte a strombatura, con basi romaniche poggianti come il solito su plinti, con capitelli parte a fogliami corinzi, del corinzio convenzionale romanico-francese, parte a figure e mostri dalla testa

[1] Giova qui notare che le grandi aperture delle due arcate di fianco, l'una verso la torre campanaria, l'altra verso il convento, sono state posteriormente ostruite, e dai muri, che spero saranno presto buttati giù, sono state coperte le colonne coi loro capitelli decoranti la parte posteriore dei due pilastri laterali e sostenenti le arcate stesse.

umana, simboli dei vizi, e con abachi delle sagome stesse e pur decorati a differenti intrecci di fogliami, come quelli già ricordati sui pilastri della fronte. Tutti gli accennati abachi e capitelli si rincorrono fino a raggiunger quelli dei grossi pilastri interni usati come stipiti alla porta e mostranti essi pure figure grottesche di mostri che a sinistra stan per sedurre l'uomo, a destra sembrano esser vinti da esso. Sul davanti poi dei pilastri sono incavate l'una sopra l'altra due



PORTA MAGGIORE DELLA BASILICA.

nicchie per ciascuno, coronate da varie forme di finti edifici, e dentro di esse ad alto rilievo vedonsi quattro figure con corona in capo, collo scettro ed un rotolo spiegato nelle mani. I due pilastri sostengono un massiccio architrave ove, inquadrata da un fregio a palmette, svolgesi scolpita in bassorilievo la storia della fondazione della chiesa e del monastero di San Clemente,[1] mentre nella lunetta che vi sta sopra, entro la curva dell'arco, è figurato nel mezzo in grandi propor-

[1] Incominciando da sinistra, trovasi dapprima una specie di basilica con portico a due arcate e sopra una torre merlata a due piani di tre arcate; simboleggia, come dice l'iscrizione, la città di ROMA: segue HADRIANVS PP II, seduto sulla cattedra, di prospetto, nell'atto di consegnare a LVDOVICVS IMPERATOR una cassetta conte-

zioni san Clemente con alla destra i santi Febo e Cornelio, ed alla sinistra l'abbate Leonate che gli presenta in atto reverente la fabbrica della chiesa da lui rinnovata;[1] ai lati estremi della stessa lunetta due grandi rosoni con fogliami del tutto rilevati, simili affatto a quelli scolpiti nell'ambone, servono a riempire gli spazi che ancora restavano. Le porte sono di bronzo e constano di 6 per 12 scompartimenti inquadrati da fascie con rosoni, entro ai quali stanno formelle con croci, con disegni geometrici di varie specie, con rosettoni, con castelli a tre torri, con figure di abbati e di monaci.[2] Queste ultime, a rilievo piatto, mostrano meglio che quelle scolpite in pietra già ricordate (in cui più o meno goffamente appariscono però entro alle vesti i contorni e i rotondeggiamenti del

nente le ossa di san Clemente: sotto ed in parte sulla cornice dello stesso architrave leggesi la seguente iscrizione in versi leonini:

CESARIS AD VOTVM CLEMTE CFERO TOTV
✠ ECCE PATER PATRIE TIBI CFERO MVNVS | CLEMENTIS CORPVS TV SACRV SVSCIPE FVNVS | MARTYRIS EXIMII CLEMENTIS SVSCIPE CORPVS.

Dopo l'imperatore che riceve in piedi e con grande venerazione la cassa, vedesi una figura con una spada nella destra, mentre alza la sinistra in atto di meraviglia: SVPPO COMES, il quale offrì al primo abbate, Romano, la sua villa di Paterno (. . . *Suppo Piceni comes, qui et Dux inscribitur, in Imperatoris exercitu fulgidus* . . . Cfr. MURATORI, op. cit. p. 800).

È quindi nuovamente figurato LVD(*oricus*) CESAR, il quale ordina a due frati F. CELSVS – F. BEATVS (il primo di essi dev'esser quello stesso che ricevette un'investitura da Grimbaldo vescovo di Penne; cfr. MURATORI, op. cit. p. 805) di prendere da sopra un giumento che vedesi scolpito dinanzi a loro, la cassa sopra accennata, inviata appunto dall'imperatore all'abbazia da lui edificata la quale scorgesi, come già abbiamo ricordato, nel mezzo della composizione nella forma descritta, come cioè se fosse un tempio del secolo XII. Sopra e sotto vi si leggono le iscrizioni: SVB IMPERIO LVDOVICI CESARIS – TEMPLVM SS TRINITATIS.

Di nuovo LVDOVICVS IMPERATOR seduto in trono, di prospetto, ed accennando colla destra al tempio di San Clemente, consegna lo scettro abbaziale ad un monaco, ROMANVS ABBAS PRIMVS, con queste parole: SCEPTRO FIRMAMVS REGIMEN TIBI SVME ROGAMVS.

SISENANDVS MILES con una carta nella sinistra alzata, portante la scritta C. CESAR VESTRA SIT HEC INSVLA PISCARIE, e GRIBALDVS EPS pur con una carta ove leggesi: DAMVS VOBIS OMNE IVS NOSTRVM DE HAC INSVLA, presentano all'imperatore, LVDOVIC . IPERAT ., seduto in trono, l'isola piscariense (simboleggiata da un pezzo di terreno di forma rotonda, con alberi): sotto, poi, nella cornice dell'architrave, sta l'iscrizione: INSVLA PISCARIE QVE NOSTRI IVRIS HABETVR | LIBERA PERPETVO TVA CESAR IVRE VOCETVR.

In fianco all'imperatore, colla spada nella sinistra e colla destra alzata, sta, forse come testimonio, HERIBALDVS COMES (*Sacri Palatii*), quegli che per mandato di Lodovico dà le investiture all'abbate.

Cfr. per tutto ciò anche il MURATORI, op. cit. p. 773.

[1] S. CLEMENS vestito di abiti pontificali è seduto in cattedra: SANCTVS FEBVS e SANCTVS CORNELIVS in piedi e di proporzioni minori e degradanti a seconda dell'arco, portano ciascuno colla sinistra una tavoletta, il primo colla scritta: HOMO QVIDAM NOBILIS, il secondo colla leggenda: CLEMENTIS EPISCOPI OMNIBVS FIDELIBVS BENEDICTIO. Ai fianchi della figura dell'abbate Leonate leggesi: SVSCIPE SANCTE CLEMENS TIBI REGIA TEMPLA PARATA | RETRIBVENS CELO LEONATI REGNA BEATA. Queste figure sono, in relazione al tempo, molto accuratamente eseguite.

[2] Le porte di bronzo, in cui si mostra in compendio la giurisdizione dell'abbazia, furono probabilmente poste dall'abbate Ioele che successe a Leonate, ed al quale Celestino III diresse una bolla nel 1191 (Cfr. BINDI, op. cit. p. 442). Dalla descrizione dell'intero portale che il Dachery trae dall'Ughelli (cfr. MURATORI, op. cit. p. 773), togliamo il seguente brano:

Ecclesiae huius ostium aeneum satis mirifice fusum auroque purissimo incrustatum, nulla unquam tempore intermoritura fundatoris munificentia, Divo Clementi dicatum est. Miraculorum omnium, Castrorum, Terrarum, Villarum ac totius Abbatiae iurisdictionis compendium, et veluti speculum....

Mancano parecchie mattonelle e inquadrature, e tutte le incrostazioni *d'oro purissimo* sono sparite. Dallo stile delle figure degli abbati e dei monaci sulle mattonelle superiori mi parrebbe potersi dedurre che il disegno delle porte fosse stato dato da quel frate Rustico che scrisse il *Chronicon* di cui ci siamo occupati. I castelli, tutti di ugual forma e misura, sono indicati con nomi diversi.

Sullo sportello a destra si osservano incisi i nomi dei seguenti castelli che con precisione trascrivo dandone la spiegazione:

CASTRVM ALANNE (Castello di Alanno in provincia di Teramo).

PESCVLV ET CARVFANVM (Pesco Sansonesco e Carufano, provincia di Teramo).

CASTELLVM S. VALETINI PATERNV ABATEIVM (Castello di San Valentino, Paterno, nel territorio di Caramanico, ora distrutto, ed Abateggio in provincia di Chieti).

CASTRVM CORVARIE (Castello di Corvara, in provincia di Teramo).

ROCCA DE SOTI CV MONTE (Rocca di Sodo col

corpo), una perfetta analogia colle figure disegnate nel *Chronicon,* delle quali abbiamo parlato nel principio di questo lavoro. Le porte laterali sono molto più piccole e s'aprono sotto ad arcate pure a ferro di cavallo come quella di mezzo, però senza nessun ornamento, fuorchè sopra le



ARCHITRAVE DELLA PORTA MAGGIORE.

porte stesse, negli spazi chiusi contenuti dalle arcate, sono incastrate due pietre rettangolari a bassorilievo; quella a sinistra rappresentante l'arcangelo Michele che schiaccia il dragone, colla

Monte; esistono tuttora le rovine in provincia di Teramo).

Su quella a sinistra si leggono:

VALVA INT̄ AQVAS RAIANO (Valva o Pentima, Introdacqua, Raiano, in provincia d'Aquila).

CASTRv BOLONIANI (Castello di Bolognano, in provincia di Chieti).

CARAMANICVM Cv̄ CASTRVM S. ANGELI (Caramanico col Castello di Sant'Angelo, in provincia di Chieti).

CASTRvM POPIRI (Castello di Popoli, in provincia di Aquila).

TOCCVM Cv̄ PERTINENTIIS . S . (Tocco colle sue pertinenze, in provincia di Chieti).

CASTRv CANTALVPVM (Castello di Cantalupo, distrutto, in territorio di Tocco Casauria, provincia di Chieti).

CASTRv̄ RAIANO ET PREZA (Castello di Raiano e Preza, in provincia di Aquila).

Ora, volendo stare a quello che dicono i patrii scrittori, mancano sulla destra:

CASTELLIONE Cv̄ IVLIVVLA (Castiglione con Olivola, in territorio di detto Castiglione a Casauria, in provincia di Teramo), che va prima di tutte le altre, e poi:

IN MARCHIA CASTRVM LORI (Nelle Marche il Castello di Lori).

PODIVM S. GEORGIVS ET AR(ol)EDIA? (Poggio San Giorgio e Guardia Umana, in provincia di Teramo).

CASTELLVM VETVLVM MONACISCVM (?) (Castelbasso, in provincia di Teramo).

IN CAMERINO CALDEROLE (In Camerino di Calderola, Marche).

CASTRv̄ RIPALTE (Castello di Ripalta, distrutto, nel territorio di Pietrarico, provincia di Teramo).

E sulla sinistra:

CASTRv̄ FARE D'ABRILIE (Castello della fora di Ambilio, distrutto, in territorio di Bolognano, provincia di Chieti).

LVCV PICCERICv̄ SALLE MOSELLVLE (Contrada Piccerno, in Caramanico, con Salle e Musellera, in provincia di Chieti).

BETTORRITA PERA (*sic*) INIQVA (Vittorrito, in provincia di Aquila; Pietranico, in provincia di Teramo).

CASTELLVM INSVLE (Castello dell'isola di Casauria verso Le Grotte, ora distrutto).

Di queste, sono state, insieme con altre sei e con pezzi d'inquadratura e chiodi, ricuperate dal municipio

scritta: TE DOMINVM QVI FECIT CELVM ET TERRAM MARE ET FONTES AQVARVM; l'altra, a destra, la Vergine col Bambino, la quale, sebbene mostri i caratteri delle sculture già accennate, cioè il girare dei contorni e delle pieghe proprio dell'arte romanica e non già della bizantina, più secca e angolosa ed anche più dotta e minuta, mostra tuttavia di essere stata copiata da una delle solite Madonne greche, di cui conserva anche la scritta $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\text{Y}}$ (*Meter Theou,* Madre di Dio).

Dalla minuta descrizione di questo bellissimo atrio e dalle incisioni che presentiamo, apparisce chiaramente come esso sia uno dei più importanti e più ben conservati esemplari dello stile romanico non veramente italiano, ma quale specialmente s'era sviluppato in Francia nei secoli XI e XII. Le modanature degli archivolti e degli abachi sovrapposti ai capitelli i quali ora sono a campana, ora a tronco di cono rovesciato; le decorazioni a fogliame convenzionale lobato con costoloni e scanalature profondamente incavate e simmetricamente disposte, a mostri ed a figure umane, a losanghe, a intrecci vari e fantastici di palmette di differenti forme, talvolta ornate di perle; i dentelli a sega; i rosettoni sporgenti a grandi intervalli da alcune fascie larghe e piane intorno alle arcate; il rilievo di tutte le decorazioni molto profondo, ma poco morbido e generalmente incavato su d'un solo piano, onde ne nascono linee d'ombra molto trite e taglienti; lo stile delle figure che si mostrano ora troppo tozze, ora troppo lunghe, a seconda degli spazi da decorare, con goffi movimenti, con occhi sbarrati, con barbe prolisse arricciantisi all'estremità, con pieghe nelle vesti arrotondate, spesse, monotone, con partiti di panneggiamento che si sviluppano sempre ugualmente a cartoccio; la stessa forma complessiva della porta maggiore, e, a parte a parte, ciascun elemento che la compone; la disposizione finalmente, di tutte queste decorazioni in modo da ottener masse grandiose e motivi ben determinati, severi e fra loro in perfetta armonia; son tutti caratteri che più spesso che in Italia noi possiamo osservare nei monumenti della medesima epoca nel settentrione d'Europa, e specialmente, come ho detto, nella Francia. Quindi io credo che l'abbate Leonate, per quegli intimi rapporti ch'esistevano fra le comunità benedettine di tutti i paesi, abbia piuttosto usato di maestri d'oltr'Alpe che di italiani; maestri che, secondo abbiamo già veduto, devono aver di poi lavorato per l'ambone del San Pelino di Pentima, ed in altri luoghi dell'Abruzzo.

Utilissimi confronti può quindi far lo studioso tra la facciata della nostra basilica e quelle, per esempio, di Jort (Calvados), di Saint-Benoit-sur-Loire (XI secolo), di San Trofimo ad Arles, di Saint-Gilles nella Linguadoca, ecc.; ove più o meno sviluppati, più o meno similmente disposti troverà gli accennati elementi e caratteri. I quali altro non presentano che una miscela di motivi greco-romani ed orientali, [1] svoltisi nell'occidente d'Europa alquanto liberamente fin dal

di Castiglione a Casauria e dal Ministero della pubblica istruzione, e date a me in consegna, saranno ricollocate al loro posto, anche le tre mattonelle portanti le iscrizioni: *Bettorrita,* ecc., *Lucum Picceri,* ecc. e *Castellum insule.*

È poi da notarsi come tutte le formelle furono anche spostate e rimesse in disordine.

Secondo il Bindi, op. cit. p. 443, mancherebbe una mattonella con questa iscrizione:

Hoc opus est actum pi . . . curante Iohe (Iohel?)
Quod protinus factum vita potiatur (ut) *omni* (??)
Sce tua Clemens prece XVS erit tibi clemens!

Nella prima fila di formelle in alto, incominciando da destra, abbiamo un *rosone;* un monaco con cappuccio in capo; un regnante con corona e con scettro; una figura in atto di benedire avente in testa la mitra e nella sinistra il pastorale (nell'inquadratura di questa formella si legge IOHEL ABBAS); un regnante con corona, lo scettro nella sinistra e nella destra un rotolo spiegato; quindi un altro *rosone* simile al primo.

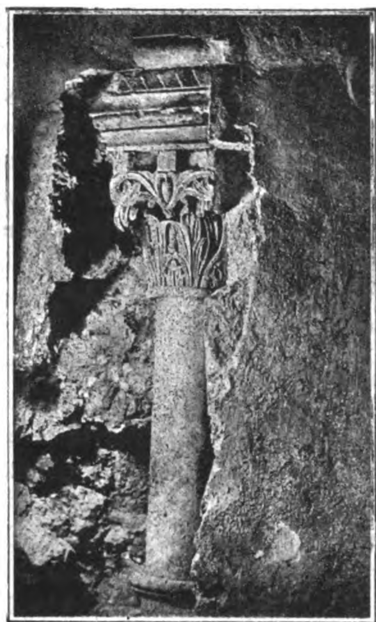
Delle 72 formelle che decoravano queste porte, non ne restano che 47, cioè 15 con castelli, 27 con figure lineari, 4 con figure di personaggi, ed un battente. Ora, per incarico del Ministero della pubblica istruzione, tutti i pezzi che rimangono saranno, come ho detto, rimessi al loro posto.

Con questa disposizione si avrebbero dieci castelli sulla porta destra, ed altrettanti sulla sinistra.

[1] Nel termine di *orientali* intendo di comprendere, non solo i caratteri *bizantini* nel senso ristretto che a questa parola generalmente si attribuisce, ma anche i motivi siriaci, persiani, asiatici in generale, che per mezzo dell'impero bizantino s'erano pure insinuati nell'arte europea.

IX secolo, con Carlo Magno ed i Carolingi, assumendo quello stile che possiamo appunto chiamare *carolingio.* Questo, penetrato ovunque, con modificazioni più o meno spiccate ne' vari paesi, maggiormente classiche in Roma, nella Toscana e nell'Italia settentrionale, bizantine, arabiche e normanne nell'Italia meridionale e nella Sicilia, denominiamo col generale appellativo di *romanico,* e ne troviamo dovunque nel secolo XII il maggior fiorimento.

Nel San Clemente di Casauria è molto da considerarsi l'originalità dell'organismo dell'atrio per quell'accoppiamento d'archi a tutto sesto, d'archi acuti e d'archi a ferro di cavallo, armonico accoppiamento che mirabilmente s'accorda colla varietà e profusione degli ornamenti eseguiti dai vari artisti chiamati dall'abbate Leonate per la ricostruzione della basilica. Verso la fine del secolo XII, cioè, come abbiam detto, nell'epoca della fioritura completa dell'arte romanica, troviamo bensì accordati in uno stesso edificio gli archi acuti con quelli a tutto sesto, e troviamo pur monumenti che vi uniscono gli archi a ferro di cavallo, i quali non indicano già, come fu più volte ripetuto, l'influenza dell'arte araba sull'arte italiana del mezzogiorno, bensì quella dell'arte orientale in genere nelle costruzioni romaniche:[1] non troviamo però l'unione in un complesso tanto armonico che gli uni sembrin nascere naturalmente dagli altri, e tutti completarsi a vicenda, come nel nostro monumento, ove il desiderio di novità e di varietà pare sia stato portato al limite estremo. Ed è appunto da questo desiderio di varietà che si spiega, secondo mi faceva pur osservare il mio amico professor Baldoria, meglio che con qualsiasi altra congettura, l'origine dell'arco acuto, del quale altrimenti, come vedesi in questo ed in molti altri monumenti della stessa epoca nella Sicilia, nell'Italia meridionale ed in Francia, non ve n'era un assoluto bisogno, tanto da essere usato di ampia ogiva e maestoso. Poscia coll'accrescersi nei popoli europei della vita civile e perciò dell'emulazione fra le singole città di superarsi a vicenda nell'innalzare immani ed altissime cattedrali, si sentì veramente il bisogno dell'arco acuto, come quello che meglio s'adattava alle maggiori arditezze: l'arco acuto si prese come sistema, e dall'arte romanica sorse in tal modo quella che anche per l'architettura è con frase convenzionale chiamata gotica. Così, con un movimento parallelo, la brama di novità per gli ornati, per le composizioni figurate, per le espressioni ed i movimenti conduceva naturalmente allo studio del vero, dal quale soltanto potevano ormai ritrarsi nuovi motivi, e quindi al *gotico* in quel senso appunto nel quale ora si prende la parola anche per l'arte figurativa.



COLONNA DELLA LOGGIA SULLA FACCIATA DI SAN CLEMENTE.

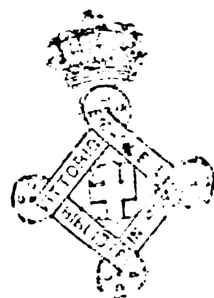
P. L. CALORE.

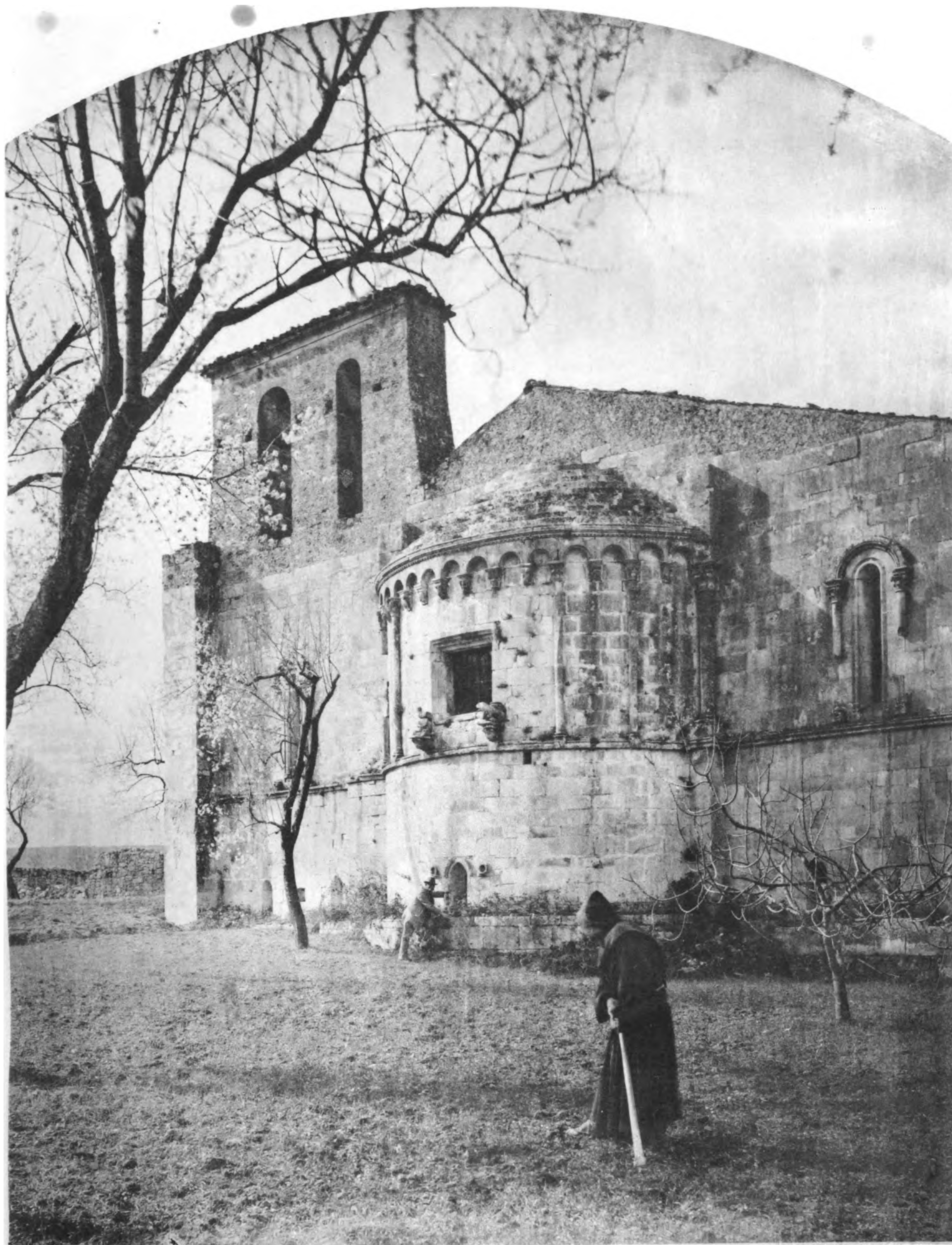
[1] Di archi a ferro di cavallo ne abbiamo esempi già nel IX secolo, e continuano nel X, nell'XI e nel XII secolo, tanto in Francia come in Italia. Bastino fra gli altri quelli della chiesa di Germiny des Prés (IX secolo), della Couture (995), dell'abbazia di Bernay (Eure), di San Marco a Venezia. Così ne troviamo appena accennati anche in chiese della Siria centrale dei primi secoli del cristianesimo (V e VI), come in quella di Behio (principio del secolo VI). Ben si può dire che gli archi a ferro di cavallo furono molto usati in Oriente e specialmente dagli Arabi che vi diedero maggiore sviluppo.



Roma, Fototipia Danesi

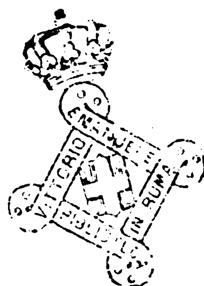
PROSPETTO DELLA BASILICA DI S. CLEMENTE IN CASAURIA





Roma Fototipia Danesi

VEDUTA POSTERIORE



OPERE DI MAESTRI ITALIANI

NEL MUSEO DI CHAMBÉRY



MUSEI di provincia sono assai sovente il quieto e quasi ignorato ricettacolo di opere d'arte di lontane regioni, opere che, se non si trovassero così isolate, tornerebbero di grande utilità per lo studio della storia dell'arte della regione alla quale appartengono. Da alcuni anni gli studiosi vanno a gara nel segnalarle ogniqualvolta capita loro di rintracciarne. Spero quindi di far cosa non del tutto inutile, accennando ad alcune opere di maestri italiani che si trovano nel *Musée départemental* di Chambéry.

Il Museo di Chambéry, l'antica capitale della Savoia, è stato trasportato da soli tre anni, dal vecchio castello dei conti e duchi di Savoia, nell'edificio appositamente costrutto in stile del rinascimento francese, su progetto del l'ingegnere Francesco Pelaz. Il pian terreno è occupato dalle collezioni di oggetti preistorici pescati dal professor Rabut nelle stazioni lacustri del vicino lago del Bourget e dalle numerose antichità locali dei periodi romano, medievale e moderno. Il primo piano è stato assegnato alla biblioteca (la quale tra i manoscritti miniati conserva il celebre e stupendo messale di Amedeo VIII di Savoia, che fu papa Felice V). Al terzo piano si trova la galleria dei quadri, la quale è affidata al venerando e valente pittore Benedetto Molin, che può ben dirsene fondatore.

Questa Galleria comprende opere antiche raccolte per lo più nel paese, scoperte nei vecchi castelli e presso le famiglie di Chambéry e dei dintorni, dallo stesso professor Molin, il quale, godendo la benevolenza dei sovrani del Piemonte a cui era unita la Savoia, cioè di Carlo Alberto e di Vittorio Emanuele, [1] ed essendo in amicizia con Massimo d'Azeglio e col generale Ferdinando Menabrea, aveva ottenuto molte tele antiche, parecchie delle quali assai notevoli. Ed invero basterà il ricordare due ritratti: quello piccolo, su tavola, che ha tutte le caratteristiche del Clouet e nel quale è effigiata Margherita di Valois, che fu consorte di Emanuele

[1] I dipinti del professor Benedetto Molin in Torino sono numerosi; si conservano nel palazzo reale, presso il municipio e nelle chiese; il più importante è quello in cui rappresentò santa Teresa.

Filiberto, ed il ritratto di maggiore dimensione, su tela e firmato Carrachyo, che rappresenta in busto il figlio della stessa Margherita e di Emanuele Filiberto, Carlo Emanuele I, rassomigliantissimo alla madre sua.

I.

La serie delle opera che il professor Molin ottenne in dono da Casa Savoia comprendeva già opere di maestri italiani, ma di queste si è maggiormente arricchita colla collezione che lo stesso solerte conservatore procurò in legato dall'amico suo il barone Garriod, morto pochi anni or sono in Firenze.



Fig. 1.



Fig. 2.

Affettuosi vincoli chiamandomi annualmente in Chambéry presso la mia famiglia materna, non manco pur mai ogni anno di dare una capatina al Museo. Or fa un anno, nel novembre del 1889, rivedevo il Museo nella sua nuova sede ed arricchito della collezione Garriod. Nell'ultima sala trovai appesa una maschera in marmo racchiusa in una cornice in legno ovale, foggiata in guisa di scodella (V. fig. 1 e 2). L'impressione che provai alla vista di questa maschera fu quella dell'esultanza prodotta dall'inaspettato apparire di una squisita opera d'arte.

Questa maschera o testa è in marmo bianco, alquanto ingiallito dai secoli, ma di una trasparenza alabastrina, macchiato or qua or là dall'azione del tempo e dal contatto, con chiazze brunastre. La sua altezza dal vertice della fronte al taglio inferiore del collo è di venticinque centimetri. Abbiamo, adunque la grandezza del vero, circostanza importantissima, ed inoltre, come vedesi dalla illustrazione, questa testa non esiste che nella parte anteriore; il taglio è netto, reciso.

Le linee del viso sono semplici, pure, ma libere da ogni manierismo, da ogni fare ricercato: si comprende la ingenua e schietta traduzione dal vero; la esecuzione è accurata, morbida; il marmo è levigato con tutta diligenza. L'espressione è tutta di candore verginale. È un vero ritratto che vi dà l'impressione di un angiolo che in quell'istante sia caduto senza sofferenze nel sonno della morte. Nel contemplare quest'opera si è compresi di ammirazione per l'arte bella, pura e semplice ad un tempo, ma si è pur compresi di una emozione arcana.

A stento riescii a distaccarmi dall'ammirarla, e, avendo dovuto ripartire per Milano nella stessa giornata, portai con me la dolce impressione di quella contemplazione. Ne' miei sogni artistici sempre rivedevo quel gioiello, lambiccandomi il cervello per indovinare donde provenisse e qual ne fosse l'autore. Il caso mi pose sulla traccia. Sfogliando le illustrazioni del catalogo delle sculture del Museo di Berlino, dottamente descritte e commentate dal Bode e dallo Tschudi, mi capitò sott'occhio la piccola riproduzione fotografica della scultura n. 208 e provavo una gran meraviglia ravvisando in quella piccola, minuscola fotografia di due centimetri di lato una maschera in marmo dagli identici caratteri di quella di Chambéry. Non c'era dubbio; la stessa forma di maschera, la stessa espressione soave, gli stessi caratteri stilistici. Mi affrettai a cercare nel testo del catalogo la descrizione e le notizie su questa nuova maschera e tra le notizie ivi aggiuntevi trovai appunto citata come opera analoga una maschera posseduta in Firenze dagli eredi Garriod. Ma molti quadri di recente entrati nel Museo di Chambéry non provenivano già dalla eredità Garriod? e se la maschera faceva parte di quel legato, niun dubbio che era quella vista dal Bode ed ora in questione.

Lasciai passare l'annata e al nuovo autunno (quello testè trascorso) ritornando in Chambéry portai meco la macchina fotografica coll'intenzione di riprodurre quel grazioso gioiello e di chiarire la sua provenienza.

Il professor Molin mi concesse di riprodur la maschera assieme a parecchi quadri e mi fu cortese di tutte le notizie che erano a sua cognizione. Mi assicurò che il busto proveniva proprio dalla eredità Garriod, ma egli ignorava dove e quando il barone l'avesse acquistato. Era già un passo l'aver accertato l'identità dell'opera.

Ora, di quale scuola, di quale autore è questa testa o maschera di Chambéry?

Il chiaro dottor Bode, nel già ricordato catalogo descrive come segue quella assai consimile del Museo di Berlino:

« Laurana (?) Francesco, scultore e medaglista, da Laurana in Dalmazia, oprava in Sicilia dal 1488 al 1471, ed in Francia dal 1461 al 1466 e dal 1473 al 1490. Maschera con petto, di giovane ragazza che guarda perpendicolarmente colle palpebre molto abbassate; nulla si vede dei capelli; sulle spalle scendono due fascie in guisa di abito aperto. Louis Courajod riescì a rintracciare altre cinque maschere consimili in Francia; *un altro esemplare trovasi presso gli eredi Garriod in Firenze.* Tutte queste maschere nel concetto e nel tipo si avvicinano moltissimo ai busti di autore incognito del Museo del Louvre e della raccolta della signora André in Parigi e palesano con questi una forte derivazione dalla maniera artistica di Desiderio da Settignano, come appare pure nel busto di Marietta Strozzi nello stesso Museo di Berlino ». Il Bode poi soggiunge che « l'insistente apparire di queste maschere in Francia e quella esistente presso gli eredi Garriod, francesi, sembrano provare una provenienza francese e rendono verosimile la supposizione che siano escite da un *atelier* italiano stabilito colà. Secondo una cortese comunicazione del signor Courajod, coteste maschere devono infatti avere una forte analogia con due sante nella chiesa della Major a Marsiglia e molto si avvicinano nei tipi e nella tecnica alle opere della bottega del Laurana, specialmente alle teste di donna del suo bassorilievo in Saint-Didier in Avignone ».

Successivamente poi negli *Annali dei Musei prussiani* il dottor Bode ebbe ancora ad occuparsi e della maschera del Museo di Berlino e di questa degli eredi Garriod (che oggi adunque è nel Museo di Chambéry). [1]

Un resoconto diligente ed esteso di questi studi, intitolati « Desiderio da Settignano und

[1] *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen.* IX. Band, 4. Heft, 1888; X. Band, 1. Heft, 1889.

Francesco Laurana », fu già dato in quest' *Archivio* dal dottor Coceva. [1] Il dottor Bode conferma anzitutto l'analogia già rilevata sin dal 1883 dal Courajod, tra le due maschere in discorso, quelle segnalate dallo stesso Courajod e riprodotte in illustrazione nella *Gazette des beaux arts* [2] le quali appartengono ai Musei di Villeneuve-les-Avignons — di Aix-en-Provence — al signor Morel in Carpentras, ai Musei di Puis-en-Velay e di Bourges, ed i busti di giovine donna anticamente detta Marietta Strozzi nel Museo di Berlino, di Battista Sforza al Bargello in Firenze, di Beatrice d'Aragona, della collezione Dreyfus di Parigi; di giovane donna nella Galleria Ambras di Vienna e di altra giovane donna nel Louvre a Parigi. Passa poi il Bode ad estendere questa analogia ad altri busti: uno posseduto dagli eredi Castellani in Roma, ma proveniente da Napoli; altro trovato a Napoli nel 1883 e passato nella raccolta André a Parigi; altri infine rinvenuti dal professor Salinas in Sicilia ed oggi esposti a Palermo. A questo punto si è affacciato al dottor Bode il quesito della relazione tra queste opere appartenenti alla seconda metà del XV secolo, sparse in Francia e nell'Italia meridionale e quelle di un artista già additato dal Courajod e che oprò precisamente nella stessa epoca nel sud della Francia, a Napoli ed a Palermo e che sarebbe Francesco Laurana. Fra le opere lasciate in quei paesi dal Laurana, il dottor Bode sceglie a termine di confronto le sue madonne del duomo e della chiesa del Crocifisso in Palermo, della cappella di Santa Barbara nel Castelnuovo a Napoli ed il bassorilievo dell'incontro del Redentore colla Madonna nella salita al Calvario, della chiesa di Saint-Didier in Avignone. Il dottor Bode è d'avviso trattisi di uno stesso artista e quindi di Francesco Laurana, per la forte corrispondenza delle caratteristiche dello stile, nella stessa inclinazione della testa che posa alquanto rigidamente sul collo, nella posizione obliqua degli occhi che sono molto distanti l'un dall'altro ed han le palpebre semichiuse, nella bocca chiusa stretta, nella trattazione dei capelli, nel modo con cui il velo è gettato sul capo.

Una lunga contemplazione di parecchie di queste opere, delle loro fotografie od incisioni, ed una paziente riflessione mi conducono a deviare da questa conclusione, spiacente di non potere in questo caso convincermi della attribuzione data da un'autorità così competente.

Prendiamo a studiare la celebre statua del Laurana nel duomo di Palermo, riprodotta dal Di Marzo [3] coi bassorilievi dei due evangelisti in San Francesco in Palermo (opera fatta con Pietro di Bontate); il bassorilievo della scena della Passione in Avignone, riprodotto dal Müntz assieme alla tomba di Charles du Maine al Mans, nella sua opera *La renaissance en Italie et en France;* [4] le varie sue medaglie date in ottimi facsimili da Aloïss Heiss, [5] quali caratteri stilistici si sprigionano da tutte queste opere perfettamente corrispondentisi a vicenda? Una assoluta lontananza da ogni caratteristica toscana e da ogni caratteristica lombarda del XV secolo. Figure e tipi non già sottili, svelti e idealizzati pur con rispetto del vero, ma bensì tarchiati, tozzi, rotondi, pesanti, di un verismo coscienzioso al punto da sfuggire ogni tentativo di idealizzare, di rendere geniale un tipo, una linea. Quella Giovanna di Laval, ripetuta dal Laurana in parecchie medaglie del 1461 e 1463, è un ritratto diligente e fedele ma privo di ogni ricerca di garbo e di gentilezza nel viso. Eppure, senza scostarsi dalla rassomiglianza, seppe ben raddolcirlo quello stesso viso il Pietro da Milano nella sua medaglia del 1462! Le stesse figure tozze, pesanti, gli stessi tipi di viso rotondo, massiccio, appaiono nel bassorilievo di Avignone. Una maggiore idealità e larghezza di stile risalta, è vero, nella Madonna di Palermo, ma questa è ancora recisamente di massa larga, pesante, di testa rotonda, sempre lontana dalle linee delicate, dalle forme sottili delle teste toscane e lombarde di questo periodo.

All'incontro, prendendo nel suo complesso il gruppo di maschere e di busti di autore ignoto, il cui nucleo venne formato dal Courajod e poi fu assai arricchito dal Bode, si riscontrano carat-

[1] Anno II, fasc. 2°, 1889, p. 87 e segg.

[2] *Observations sur deux bustes du Musée de sculpture de la renaissance au Louvre. — Gazette des beaux arts,* XXV année, tome XXVIII, p. 24.

[3] GIOACCHINO DI MARZO, *I Gaggini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI.* Palermo, MDCCCLXXX.

[4] Paris, Didot, 1885.

[5] ALOÏSS HEISS, *Les médailleurs de la renaissance, Francesco Laurana, Pietro da Milano.* Paris, Rothschild, 1882.

teri che si addicono alla scuola toscana ed alla lombarda: purezza di linee, genialità, profondità di sentimento e di espressione con un giusto senso del vero; tutto slanciato, sottile; nulla di rotondo, di tozzo e pesante.

Sembrami quindi che la serie delle opere certe del Laurana non possa fondersi con questo nuovo gruppo di opere. Il fatto della provenienza od esistenza nelle stesse località della Francia e dell'Italia meridionale non basta neppure per tener salda la compagine d'origine delle varie opere di questo gruppo, non basta a provare che provengano proprio tutte tutte dalla stessa bottega. È una gran questione quella della provenienza di un oggetto d'arte, il cui spostamento e trasporto non presenta difficoltà; a mala pena posson servire di guida per chiarirla i testi antichi e gli inventari. Le maschere in marmo, piccole di volume, saranno state sbalestrate per l'Italia ed avranno passato il confine; la sagacia del Courajod ne scoperse cinque in Francia, e la sagacia del Bode, due in Italia; può darsi che altre se ne rinvengano, potrebbe anche darsi di no: nei secoli XVII e XVIII e nel principio del nostro avranno dato poca importanza a questi pregevoli frammenti, appunto perchè frammenti. Intanto la maschera del Museo di Chambéry fu acquistata in Italia e non in Francia, come potrebbe lasciarlo supporre la circostanza che il barone Garriod era savoiardo; la maschera del Museo di Berlino proviene da Firenze. Il busto di giovane gentildonna della Galleria Ambras a Vienna vi è qualificato di scuola lombarda e forse a questa attribuzione concorse probabilmente la provenienza dell'opera. Mi si opporrà che le altre cinque maschere esistono in raccolte pubbliche o private francesi. Ciò non basterà per la identità di origine delle maschere e dei busti assieme. Inoltre bisogna, anche a proposito delle maschere, premunirsi della impressione di forte analogia che possono lasciare opere consistenti in teste tutte mancanti dei capelli, delle orecchie, tagliate in modo identico e interrotte, quale più, quale meno, sotto la regione del collo.

A questo proposito non puossi lasciare in dimenticanza una circostanza molto importante, sulla quale ha richiamato la mia attenzione il signor senatore Morelli, al quale parlai di questa maschera di Chambéry. Appunto nei tempi a cui appartiene la maschera, in Italia e sovratutto in Toscana, come ne lasciò memoria il Vasari in un passo della vita del Verrocchio, era frequentissima l'usanza di trarre in cera la maschera di nobili o ricche persone che la morte rapiva. Coll'aiuto di queste maschere conducevano le loro pitture di ritratti i pittori e le loro maschere e busti in marmo gli scultori, e questa sarebbe la chiave della causa dello sguardo basso, delle palpebre semichiuse di molti busti e di molti ritratti. Ed invero cogli occhi bassi troviamo non solo ritratti femminili ma anche ritratti maschili; quindi non sarebbe sufficiente la spiegazione data da E. Piot: « le regard voilé par des paupières constamment baissées était la contenance générale des jeunes femmes du XV siècle ».[1] Tra i ritratti che hanno evidentissima questa caratteristica, basterà ricordare quello di Giuliano de' Medici del Botticelli. Or bene, tanto nelle maschere più volte ricordate dei Musei francesi e del Museo di Berlino, quanto nel busto della Galleria Ambras di Vienna, in quello di giovine donna del Louvre, nel busto di Beatrice d'Aragona della collezione Dreyfus, in quello di Battista Sforza del Museo del Bargello, i caratteri di identità sinora messi innanzi non sono che caratteri comuni a tutte le maschere che furono prese materialmente con la impronta sul cadavere o modellate da uno scultore, presente cadavere: palpebre semichiuse, naso affilato, narici depresse, bocca rigidamente chiusa e per causa di questa chiusura forzata il labbro superiore reso rigido ed allungato, ed infine depressi i muscoli nelle regioni in cui le ossa fanno minore sporgenza e che di solito sono rigonfiate nelle giovani persone soltanto dal tessuto fibroso (così segnatamente nella parte della guancia che dallo zigomo scende obliquamente a lambire le narici e le labbra); tutti caratteri codesti più o meno comuni ai cadaveri. Osservate il busto di Battista Sforza del Museo del Bargello a Firenze: non vi dà forse una impressione cadaverica? Ora, nel caso della maschera di Chambéry convien tener presente che essa è grande al vero (misura venticinque centimetri in altezza) e quindi si hanno tutte le presunzioni che sia una ripetizione in marmo di una maschera presa sul cadavere. Riassumendo, credo poter dire

[1] *L'art ancien à l'Exposition du 1878. — La sculpture au Trocadéro.* Paris, Quantin.

essere presumibile che dalle maschere prese dal cadavere derivarono ad un tempo e le maschere in marmo e i busti interi; le maschere in marmo valevano a conservare una fedele immagine, valevano quale modello pei busti e potevano altresì servire (come è ragionevole inferire dal modo con cui sono tagliate sopratutto sotto al collo) per monumenti, venendo incastonate in altre parti scolpite in materiale diverso, meno costoso e magari policromo. Nei busti poi, nelle opere di vera creazione plastica, l'uso di un modello consistente in una maschera presa dal cadavere rimase manifesto e ciò spiega il carattere di questi busti. Una prova di questo fenomeno materiale ma incosciente della influenza che il modello di una maschera esercita sull'artista che la traduce in un busto, in un'opera plastica, io l'ebbi mesi sono in occasione di un concorso ad una pensione artistica.

Gli studiosi della paletnologia, delle età dette preistoriche, chiariscono l'uso degli oggetti delle età della pietra e del bronzo, studiando le usanze, la vita degli odierni selvaggi. L'umanità si ripete sempre. Per bene studiare e comprendere i fenomeni artistici del passato, importa tener conto dei fenomeni odierni dell'arte, delle attitudini e vicissitudini degli artisti odierni. Dunque, in occasione d'un recente concorso, capitò questo caso: il tema dato ai concorrenti era lo sviluppo della testa di Lazzaro risuscitato; uno di essi portò clandestinamente nella sua cella una maschera in gesso tratta dal cadavere di Giuseppe Bossi, valente pittore e critico d'arte del principio di questo secolo; col sussidio di questa maschera, il giovane sperava di aiutarsi per dare al suo Lazzaro un aspetto cadaverico, ma doveva combinare questo aspetto colla espressione di chi ritorna alla vita. La gherminella fu scoperta e il giovane fu dichiarato fuori concorso, perchè non era concesso valersi di espedienti ed aiuti senza renderli ostensibili ed a disposizione degli altri concorrenti. La Commissione giudicatrice però, dando un'occhiata al lavoro di quel concorrente, trovò che egli aveva fatto proprio una testa cadaverica, ma soltanto cadaverica; per quanti sforzi egli avesse tentato, non era riuscito a superare la profonda impressione di morte ed a sprigionare dalla testa che aveva plasmato anche una espressione di ritorno ai sensi della vita, di un risveglio. E che la traccia poi del modello imitato sia sempre così profonda da lasciar caratteri evidenti, apparve pure in quella circostanza, giacchè uno dei commissari, un vecchio scultore, che per la prima volta vedeva quella maschera, corpo del delitto, ed ignorava trattarsi di quella del Bossi, faceva avvertire come essa avesse fortissime analogie col busto in marmo in cui il Cacciatori ci conservò l'effigie di Giuseppe Bossi!

Accertata la permanenza di caratteri cadaverici nelle maschere in marmo ed in molti busti del rinascimento, il difficilissimo confronto tra queste opere con le altre opere d'arte dovrà pertanto essere limitato: 1° a certi soli caratteri, ad esempio alla forma del cranio, alle linee generali del viso, all'ossatura del mento; 2° ai caratteri puramente stilistici, caratteri che è tutt'altro che facile il discernere nei busti del rinascimento, perchè, come ben avvertiva il Piot, nello studio citato innanzi, i busti del XV secolo, che per loro natura debbono essere copie fedeli della persona effigiata, sono (massime quando consistono nella sola testa) ancor più sprovvisti delle altre opere plastiche di quel periodo, di caratteri distintivi della personalità artistica dello scultore. Pochi maestri hanno il glorioso privilegio di far conoscere *l'ongle du lion* in qualunque frammento uscito dalle loro mani!

Studiata con questi criteri, la maschera di Chambéry rimane strettamente analoga soltanto a quella di Berlino ed al busto di donna della Galleria Ambras di Vienna e con qualche lontana risonanza al busto di Beatrice d'Aragona della collezione Dreyfus. Lo studio di confronto col busto di Vienna può esser fatto mediante l'eccellente fotografia che ne fece F. Löwy[1] (V. fig. 3). Sarà bene intagliare in un foglietto di carta un buco della precisa dimensione del viso di questa fotografia, ed applicandolo sopra in modo che non si vegga nè la cuffia, nè la capigliatura, si avrà modo di paragonare con maggior facilità i lineamenti ed i caratteri stilistici di questo busto e della maschera di Chambéry. L'identità, del resto, già accennata dal Courajod nel suo studio

[1] Photographie von F. Lövy, K. K. Hofphotograph, Wien. — II. Gruppe der Kunsthist. Sammlungen des A. H. Kaiserhauses. — Mädchenbüste von Marmor und bemalt, Lombard Schule. 2. Halfte des 15 Jahrhundert.

già ricordato, mi pare molto, ma molto forte. La stessa forma della fronte, le stesse linee arcuate delle sopracciglia, la stessa forma e proporzione del naso, conformità degli zigomi, della forma e della proporzione dell'ovale del viso, corrispondenza nello studio accurato, elevato, ma disinvolto del vero, nella tecnica lavorazione del marmo.

Ora, per una singolare concatenazione, il busto della Galleria Ambras vi è colà classato fra le opere di scuola lombarda della seconda metà del XV secolo; la maschera di Chambéry, come cortesemente mi comunica il signor barone Liphart, era stata acquistata nell'Italia superiore dal suo antico amico il barone Garriod, il quale la riteneva opera dell'Amadeo.

È certo che il battesimo di Giovanni Antonio Amadeo, o per esser più cauti di scuola, ma-



Fig. 3.

niera dell'Amadeo, preso nel senso di opera da classarsi vicino a quelle dell'Amadeo nel gruppo della scuola lombarda della seconda metà del XV secolo e principio del XVI, non contrasta coi caratteri delle opere di quell'artista che, nella Medea Colleoni di Bergamo, all'ingenua semplicità dell'esecuzione ed imitazione del vero seppe congiungere la più schietta ed ingenua espressione di un dolce sentimento.

Questo battesimo lo metto però innanzi con benefizio d'inventario, colla riserva di presentare altre opere che si possono classare accanto a questa maschera ed al busto di Vienna e che potranno forse aiutare a discernere caratteri più personali tra quelli ora accennati che or più, or meno, nella fortunata fase di tutta l'arte italiana della seconda metà del XV secolo furono il nimbo irradiante di più di un artista, di più d'una scuola.

II.

Dirò con maggior brevità di parecchi dipinti di scuole italiane.

Della scuola toscana citerò una piccola tavola nella maniera dei Pollaiuolo, che rappresenta Gesù Cristo al giardino degli ulivi; una Sacra Famiglia che ricorda assai il fare di Andrea del Sarto; una Deposizione dalla Croce che pare una ripetizione di quella di Stefano Pieri, allievo

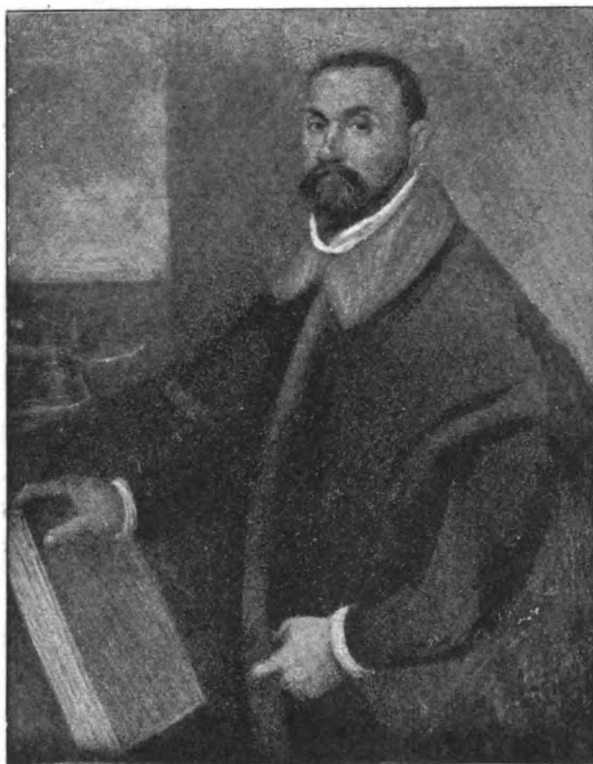


Fig. 4.

del Vasari, oggi conservata nelle Gallerie di Firenze, e infine parecchi ritratti di cardinali, tra i quali uno coll'indicazione « Johan. Med. Cos. F. ».

Va ricordata una buona tela firmata dal napoletano Andrea Vaccaro, rappresentante un putto dormiente, molto pregevole pel chiaroscuro; una mezza figura di Diana del cremonese Creti; un filosofo nello stile dello Spagnoletto e due grandi tele del Calabrese (Marco Cardisco). Passerò ora al gruppo di lavori veneziani.

Cito tra le opere veneziane, che sono molto numerose, una tavola che porta in basso la leggenda EL FIN FA TVTTO, sebbene, per il restauro, attualmente il dipinto non possa essere studiato seriamente. Rappresenta un ritratto in busto di uomo rivolto a sinistra, la testa coperta di uno di quei berretti a turbante assai in uso sul finire del XIV e sul principio del XV secolo. Il viso imberbe è molto serio, il naso e il mento angolosi. Il motto probabilmente era l'impresa di questo personaggio. Per ordine cronologico, verrebbe in seguito, tra le opere notevoli vene-

ziane di questo Museo, una Disputa di dottori, in mezze figure, di colorito vivace, della scuola del Gian Bellino.

Apre la serie dei ritratti del buon periodo l'effigie grande al vero di un vecchio magistrato veneziano, vestito di porpora. Nel fondo sta segnato:

ANTONIVS CAPELLVS
D M PROC[R] MDXXIII

Molto interessante è un ritratto grande al vero che rappresenta un uomo elegantemente vestito di un abito nero con risvolti in pelliccia; porta una collana d'oro; tiene nella sinistra una statuetta di Venere in bronzo; sopra un tavolo vicino sono deposte una medaglia

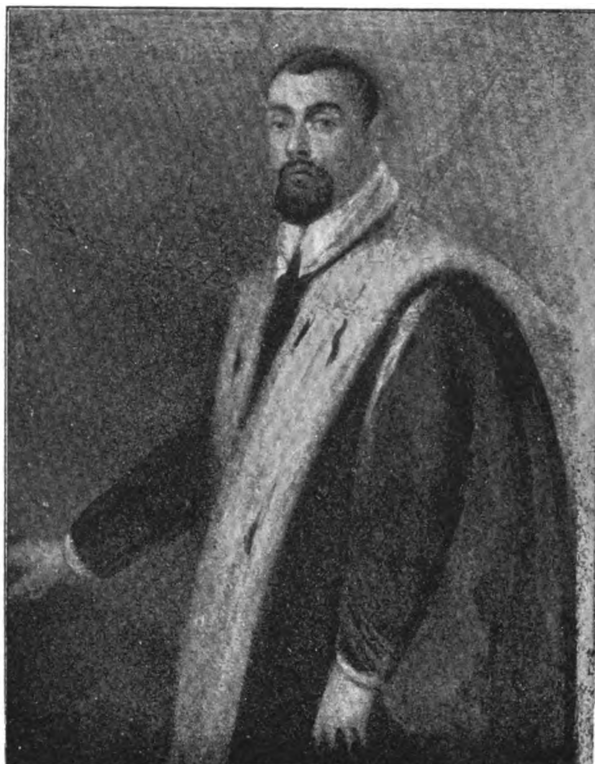


Fig. 5.

d'oro ed una testa che pare sia quella di Vitellio; nel fondo a sinistra scorgesi una statua virile in azione energica, con un braccio rotto. Chi sarà l'individuo rappresentato in mezzo a questi oggetti d'arte? Uno scultore, un medaglista, un archeologo? La sua testa è molto espressiva, è calvo, ha uno sguardo assai vivace, porta intera la barba. Una mia prima ricerca attraverso la grande congerie di incisioni e medaglie è tornata vana; se altri sarà più fortunato, mandi un cenno a questo *Archivio*. La scoperta sarà facilitata dalla data che il quadro porta assieme al nome del pittore. Sul tavolo, da sotto alla testa di Vitellio (?), esce un listino di carta sul quale leggesi:

Paulus De Pinis pict. . . .
faciebat 1. 34.

La data non può essere se non il 1534. Il pittore è adunque il Paulus Pinus veneziano, ricordato dal Lanzi,[1] del quale esiste ancora un'opera in San Francesco a Padova. Questo ritratto avrebbe bisogno di una ripulitura. Il disegno è abbastanza buono, il colorito è accurato, di tono giallo grigio; mancano le tinte rossiccie, ma, ripeto, occorrerebbe una buona lavatura.

Di maniera del Moroni, e molto probabilmente di un suo allievo, è la tela (V. fig. 4) che ci conserva il ritratto di un uomo sulla quarantina, robusto, con barba piena, dal tipo d'un uomo d'azione. Indossa un abito scuro con collo e orlatura di pelliccia d'un grigio caldo. Tiene nella destra, appoggiandolo sul tavolo, un libro d'oro, sulla copertura del quale vedesi in rilievo il leone di San Marco. Da una finestra aperta a sinistra di chi osserva si spazia sul mare solcato da parecchie galere, una delle quali con ricca poppa. Nessuna firma, nessuna leggenda; però evvi una data nel fondo a sinistra, in basso, 1589. Il colorito di questo buonissimo ritratto è caldo ed armonioso, la testa di un tono alquanto rossiccio e pesante. G. B. Moroni era morto sin dal 1578; l'autore sarà stato uno de' suoi migliori allievi; il personaggio di cui abbiamo qui il ritratto, dal tipo assai più bergamasco che veneziano, probabilmente con importanti servizi resi alla repubblica nella marina si era guadagnato l'onore di essere iscritto nel libro d'oro della nobiltà veneziana.

Grandioso nello stile è il ritratto di altro personaggio veneziano, dal tipo nobile e simpatico (V. fig. 5). Ha tutta la maniera del Tintoretto e per il bianco degli occhi molto apparente potrebbe essere di mano del suo figlio Domenico.

Della scuola di Palma il Vecchio è un ritratto di donna, dal colorito molto caldo, profondo ed armonioso, ma di disegno e modellazione piuttosto sommaria, buona però nelle mani. Rappresenta una veneziana dalla folta e bionda capigliatura, che veste un abito di broccato rosso cremisi, con una larga fascia di ricami sul petto. Tiene in mano un ventaglio di piume. Il fondo consiste in una parete liscia, grigia, sulla quale leggesi una parte di epigrafe, tagliata dall'alto al basso dalla cornice:

ÆGEI
ILLIMARV
I
AMORE
NTIAM
MA DOCTE
Q IMPERIO
IVM
IT

Infine farò ancora menzione di un altro ritratto di uomo maturo, in ricco costume, con spada, collana e chiavi d'oro. È ritto accanto ad un tavolo. Il fondo è di paese. Il costume e la tecnica del dipinto ci fanno avvicinare alla fine del XVI secolo ed anche al principio del successivo. Sopra un foglio deposto sul tavolo è tracciata la seguente scritta che ci indica probabilmente un diploma:

Guilhelm Dei gratia Comes Palatinus ✠
R . . . . utriusqu Bavariae Dux etc.;

segue lo stemma.

Sopra un risvolto del foglio leggesi:

Nostro Delecto Co Francisco Verità
Veronam.

GIULIO CAROTTI.

[1] *Storia pittorica,* III, 119.

RICORDI DI UN ORATORIO DEL SECOLO XV
NEL DUOMO DI ORVIETO



i conosce, dai documenti dell'archivio del duomo di Orvieto, [1] tutta la storia, fin qui ignorata affatto, della costruzione di un oratorio dedicato alla Madonna della Tavola. Isolato da ogni parte, vedevasi a piè della chiesa, appena entrati, sul destro lato della porta di mezzo. In quasi tutte le chiese medievali si avevano cappelle, edicole, altarini a qualche devota immagine proprio in sulla entrata; e questo vecchio costume ancora si continua in molte chiese restaurate e rifatte sull'antico, come, per esempio, a Firenze all'Annunziata, a Roma in Sant'Agostino, a Perugia nel duomo, e via via. Anzi pare che l'immagine più venerata dal popolo dovesse collocarsi proprio in questo primo limitare del tempio. Di fatti, in Orvieto, anche prima che si costruisse l'oratorio di cui parlerò qui, fu collocata accanto alla porta l'immagine della Madonna detta della Tavola, o anche della Stella, per essere dipinta su legno con una stella posta sul manto. È chiamata anche Madonna di San Brizio, sia perchè avesse vicino un'immagine di san Brizio, sia perchè la chiesa fosse fondata nel giorno della festa di questo santo. La tavola rappresenta la Vergine in piedi col Bambino, il quale reca nella mano sinistra un libricciuolo chiuso. Dietro all'immagine è una sedia coperta da tappeto. Ai lati due angioli adorano a mani giunte, due altri più elevati presentano al Bambino ciascuno una corona. Chi scriveva nel secolo passato l'attribuì al primo secolo di Cristo e dal titolo che aveva prima il duomo vecchio, di Santa Maria *prisca,* circondò questa immagine di tanto lustro da farla credere dipinta da san Luca. È chiaro, in ogni modo che la tavola appartiene all'imitazione della scuola greca. Fatta segno in ogni tempo alla più viva devozione, ad essa si dedicò la nuova cattedrale, per essa si dichiarò festivo l'anniversario della fondazione della chiesa medesima e fu accordata una straordinaria indulgenza o perdono in quello stesso giorno. Circondata di voti, di lumiere, di tavolette dipinte, adorna di coronette e di gioielli, posta sotto un tabernacolo sostenuto da angeli, ebbe il primo altare e il primo culto nel tempio nuovo. Difesa e chiusa da cancelli, innanzi ai quali sporgeva il ceppo per le elemosine, affiggevasi l'indulgenza del perdono, e vi pendevano tre tavolette dipinte dal noto pittore Pietro di Puccio, che le colorì nel 1368, ed erano l'oggetto più caro della devozione

[1] I documenti citati nell'articolo si trovano, ai numeri corrispondenti, sotto la rubrica *Nuovi documenti.*

del popolo che giornalmente offriva il suo obolo per la costruzione dell'opera. Qui accanto depositavano pane, vesti, tavolette votive cerate. Davanti ad essa il Comune nelle principali feste recava, a suon di nacchere, di trombe e di tamburi, i prigioni legati e li scioglieva, lasciandoli in libertà per amor suo. Un devoto, per testamento, ordinava di erigerle una cappella nel 1386. Uno scultore, di cui si ignora il nome, e che io credo non fosse altri che Pietro di Giovanni da Friburgo, immaginò e disegnò la cappella in forma di oratorio nel 1402.[1] Ma non era questo l'oratorio di che intendo parlare. In cambio di esso, un nuovo tabernacolo ornava l'immagine nel 1408; perchè, innanzi di decidere dell'oratorio da costruire, si doveva fermare il luogo dove erigerlo. Posta, come era, presso alla statua dell'Assunta in una parte poco sana per l'umidità e macchiata, si ordinava allo scultore Cristoforo da Siena che innanzi di commettere la cappella si guardasse bene al luogo se fosse adatto, per non doverlo poi rimutare e spendere a vuoto (1434).[2] I soprastanti all'Opera del duomo deliberarono trasferirla presso il muro dell'ultima porta verso l'ospedale e la vollero ornata convenientemente.[3] Si offrì a dotarla messer Francesco Monaldeschi, ricchissimo cittadino orvietano, vescovo di Ascoli, che, uomo fazioso in patria, costretto ad allontanarsene, mal sosteneva l'esilio negli ultimi anni di sua vita, e cercava con atti generosi di rientrare in grazia di Dio e de' suoi concittadini. Un suo famigliare, fattosi innanzi al camerlengo dell'Opera ai 26 giugno 1460, espose la volontà del vescovo recando trecento ducati in tanti bolognini vecchi del valore di sei lire per ducato di moneta corrente.[4] I conservatori e i soprastanti, per mezzo di un loro oratore speciale, gli fecero sapere che a lui spettasse il carico di costruire la cappella.[5] Il vescovo promise dare duecento fiorini, con che si erigesse un altare coll'arme sua: e promise lasciare per dotazione del medesimo un possesso nel suo feudo di Rotecastello del valsente di duecento ducati d'oro e di acquistarne altri per trecento ducati e più, riserbato per sè il frutto finchè vivesse, e a morte sua da volgersi al cappellano. Le entrate manuali della cappella sarebbero tutte intere della Fabbrica, con la sola riserva per il cappellano di due moccoli delle candele che si accendessero alla sua messa. Questa riserva non venne accettata dalla Fabbrica. Volle a sè mantenuto ogni diritto di introiti, senza alcuna diminuzione, e dichiarò che, appena ricevuti i duecento fiorini, si sarebbe posto mano a lavorare le pietre, e dato fondo alla somma, i materiali si componessero insieme a formare una cappella, ma piccolina, perchè sarebbe stata più devota e non occuperebbe tanto spazio. Ad ogni modo, prima di accettare il donativo, temendo di qualche ingerenza esterna nelle cose della Fabbrica, vollero il consiglio di un dottore di diritto canonico; e, bisognando, a suggello, anche la conferma del papa, l'avrebbero sollecitata a loro spese.[6] Furono poi costretti di domandarla poco dopo per le esigenze del Capitolo, al quale il pontefice Pio II non prestando orecchio impose perpetuo silenzio.

Il vescovo morì prestissimo e lasciò per legato a Rinaldo e Achille Monaldeschi suoi nepoti la costruzione della cappella. Il camerlengo e i soprastanti con sei cittadini, ai quali furono aggiunti altri dieci, ebbero autorità di trattare le cose concernenti alla medesima e di intendersi con persone capaci perchè la cappella si facesse più bella e più onorevole che fosse possibile *ad laudem Dei et Virginis gloriose et magnificentiam ipsius ecclesie.*[7] Mandarono per i disegni a Firenze e a Siena. Tre disegni si misero innanzi: uno di Desiderio scultore, uno di Andrea di Michele e un altro di Giuliano di Leonardo da Firenze. Un modello di legno e cera nera fu presentato;[8] e la cappella fu deliberata di sei braccia per lunghezza e di una canna e mezza quadrata, a marmi bianchi e rossi, con mezze colonne e architrave di perfetto lavoro. Giovannino di Meuccio da Siena, capo della loggia, tracciò la misura suddetta e si pose alla ricerca dei materiali,[9] acquistando due colonne serpentine rosse e il marmo per i mezzi capitelli, uno dei quali scolpì egli

[1] Arch. dell'Opera, Cam. 1400-1408.
[2] Arch. detto, Rif. *ad an.* c. 220.
[3] Arch. detto, ivi, 1448-1457, c. 294 t. 295.
[4] Arch. detto, ivi, 1458-1488, c. 64.
[5] Arch. detto, ivi, 1458-1488, c. 70.
[6] Arch. detto, Rif. 1458-1488, c. 120.
[7] Arch. detto, ivi, c. 136, 139 t, 140.
[8] Arch. detto, ivi, c. 140 t; Cam. 1460-1469.
[9] Arch. detto, ivi, c. 199; Cam. 1460-1469.

stesso, e l'altro maestro Martino. Ma quello di Martino non era da stare a paragone del primo, notandosi il fogliame troppo trito; e fu dato a correggere. [1] Fu cominciata a fondare la cappella nel maggio 1464. Chi la diceva troppo vicino alla porta; chi invece l'approvava. Ser Neri di Giacomo, uno dei commissari, gridava più di tutti, e faceva notare che l'entrata della porta era in quel modo impedita, e bisognava accostare la cappella più verso la colonna della chiesa. Il camerlengo convocò l'adunanza generale. Gaspare di Andrea Buzi consigliò di levar via ciò che era stato murato, perchè a suo vedere non stava bene e impediva la bellezza della chiesa in sull'entrata: diceva di togliere il piedistallo o basamento della colonna della nave e d'incastrarvi la colonna rossa che era già fatta, impiombandovela per farla meglio aderire. La mutazione fu approvata ed eseguita. [2] Nell'ottobre 1464 le colonne erano impiombate, e sopra ad esse già vi si vedeva posato un angelo. [3] Un maestro forestiere si esibì con alcuni disegni per porre le grate di ferro innanzi alla cappella; ma fu rimandato con buona speranza. Si doveva pensare nell'estate 1465 a voltare la cappella. Anche qui le opinioni erano diverse. Ad alcuni piaceva piana con certe rose scolpite e dorate; ad altri piaceva a ciborio, perchè anche tutti i disegni degli architetti recavano il ciborio. Il camerlengo sollecitava una decisione, perchè era venuto il tempo opportuno di preparare il pietrame nella valle del Cerio, dove allora si avrebbero avuti operai sufficienti. Non si risolvette nulla, fra tanti pareri, sebbene prevalesse la volta a ciborio; ma si dubitava che gli architravi non avessero a sostenerla. Furono allora dati a lavorare gli architravi a fregio, di marmo di Carrara venuto da Corneto e a *squadroni* di marmo rosso, secondo il disegno di maestro Giovannino, adorni di stemmi, due del Monaldeschi e tre della Fabbrica; ma gli *squadroni* non essendo trovati schietti, per timore di fenditure, si convertirono di marmo in macinello, dipinto poi a rosso. [4] Per coprire la cappella, nel 1480, si fece il cielo e il sopracielo di tavoloni di oppio e di abete da Pietro teutonico, il quale, come carpentiere *subtilissimus,* tolse a lavorare di quadro a cornici rilevate, *degnissime,* intagliate e condotte con una rosa egregiamente operata nel mezzo, come nel disegno in carta che era in mano del camerlengo. [5] E così prevalse il gusto dei tempi nuovi, e dopo le incertezze di dieci anni fu dato il bando al *ciborio,* sostituito dalla soffitta piana, che ancora non era accettata nell'uso comune per gli edifizi pubblici e più nobili. Il tetto si coprì nel 1492. [6] La pila per l'acqua benedetta fu scolpita su marmo di Prodo. Le pitture della cappella, condotte da un maestro Pietro pittore, che dipingeva anche la cappella nuova (da non prendersi per Pietro Perugino, che venne molti anni dopo), e dai pittori Cola e Matteo o Piermatteo, furono fra le ultime opere. L'immagine riposta sotto un tabernacolo dipinto d'azzurro e oro fino, fra le due figure di san Brizio e di san Costanzo, colorite da Pietro di Nicola nel 1464, fu ornata di pietre preziose, coronata e coperta di un velo appeso su magliette di ottone intorno intorno circondato da fregio fatto a colori, oro e vernice da Guglielmo di Spagna. Un Crocifisso eravi presso di così grandi proporzioni, che per la tenda dinanzi ci vollero ben dodici braccia e un terzo di tela nera di Costanza. Ivi vicino, sotto un tabernacolo dipinto, era riposta la statua dell'Assunta, come anche più sopra fu accennato.

Non sappiamo in modo preciso quando la cappella si demolisse. Ma nel secolo XVII non potendo convenientemente tenere l'immagine della Madonna della Tavola come la vollero gli antichi, levatala da piedi alla chiesa, la collocarono nella cappella nuova (1622).

Alcuni frammenti di marmo scolpito a busti di santi e stemmi dell'Opera, rinvenuti dopo demoliti gli altari nel luogo ove era stata la cappella, mi hanno indotto a crederli avanzi degli ornati di essa. Ma nulla di certo; e null'altro rimane di quest'opera, che il ricordo pervenutoci dai documenti.

L. Fumi.

[1] Arch. detto, Rif. c. 230 t.
[2] Arch. detto, ivi, c. 237.
[3] Arch. detto, Cam. 1460-1469.
[4] Arch. detto, Rif. *ad an.* c. 277, 390, 418.
[5] Arch. detto, Rif. 1458-1488, c. 597.
[6] Arch. detto, Cam. 1490-1498.

NUOVI DOCUMENTI

Documenti inediti

sopra un oratorio del secolo XV nel Duomo di Orvieto. [1]

I.

1402, marzo 4.

(Arch. dell'Opera, Cam. 1400-1408).

Pro uno gavantone membrane, in quo fieri debet et fit per magistrum lapidarium noviter conductum in dicto Opere designum oratorii sive cappelle construende in dicta Ecclesia circa maiestatem Virginis Marie de Tabula — vol. X.

II.

1434, novembre 20.

(Ivi, Rif. *ad an.* c. 220).

Super actamine, si eis videtur, oratorii Domine nostre Virginis Marie schiasciandi, *etc.* et in aliis locis dicte Ecclesie necessariis — quod videatur in omni loco necessario reaptando, et si in qua capella ordinanda in dicto oratorio esset, quod expensa non esset in vanum ut necesse foret ipsam postea remutare, et quod habeatur colloquium cum m. Xpoforo, qui est melius informatus.

III.

1456, gennaio 2.

(Ivi, Rif. 1448-1457, c. 294 t. e 295).

Cum hec Ecclesia S. M. sit pulcrior cunctis aliis Ecclesiis totius orbis et nichil turpius in ea sit capella Domine a tabula ut evidenter apparet, esset laudabile, utile et maximum dicte Ecclesie ornamentum eam de loco in qua est elevare et ponere in alio loco cum ornamentis condecentibus.... quod si fieri potest et sunt pecunia in ipsa F. removeatur et elevetur dicta capella Domine a tabula et ponatur prope murum ultime porte dicte Ecclesie versus hospitale S. M. de Stella, prout et sicut melius ordenabitur magistris ydoneis.

IV.

1460, giugno 26.

(Ivi, Rif. 1458-1488, c. 64 t.).

Cum hoc sit quod vir providus Vitus Captabughe de Urbeveteri familiaris reverendi domini domini Francisci de Monaldensibus de Urbeveteri episcopi esculani ab eodem domino Francischo destinati personaliter constitutus coram Leonardo Colay de Urbeveteri Camerario Operis et Fabrice Majoris Ecclesie Civitatis Urbisveteris et exposuit pro parte ipsius domini Francisci quod voluntas ejus esset ab eo dotari unam cappellam construendam juxta portam majorem Ecclesie S. Marie de Urbeveteri erga baptismum et propterea dictus Vitus pro parte dicti domini portavit ducatos tricentos ad rationem sex librarum den. quolibet ducato monete currentis in Urbevetere, videlicet in bolondenis veteribus, deponendos apud dictum Camerarium, et post quos depositos et fuisset edificata dicta cappella, quod dicti tricenti ducati sint et esse debeant dicte Fabrice pro dote dicte cappelle, si interim dictus dominus Franciscus, casu adveniente, decederet, igitur dictus Vitus, ex quo ut asseruit habuit in mandatis a dicto domino Francisco sic fieri, in presentia mei notarii et testium infrascriptorum ac Gasparis Blaxioli de Collelongho civis Urbevetani una mecum rogati constituti in presenti instromento, depositavit, consignavit et numeravit dictos tricentos ducatos, Leonardo Colay de Urbevetere Camerario dicte Fa-

[1] V. innanzi l'articolo *Ricordi di un oratorio del secolo XV nel Duomo di Orvieto*, in cui questi documenti son richiamati.

brice prelibato in bolognenis veteribus numeratis per dictum Camerarium etc.

V.

1460, agosto 12.

(Arch. detto, Rif. 1458-1488, c. 70).

.... Quod cum preteritis diebus fuerit facta congregatio, in qua interfuerunt domini Conservatores, superstites prelibati et nonnulli alii Cives super Cappella dotanda per dominum Franciscum dominum Episcopum esculanum, et quia opportet providere super constructione dicte Cappelle et foret opportunum destinare addictum dominum Episcopum, et domini Conservatores remiserunt dicto Camerario et superstitibus eligendi et destinandi ambasciatorem nomine dicte Fabrice ad dictum dominum episcopum, quod ipse etiam dignaretur impendere pro construenda dicta cappella, cum dicta Fabrica non possit hujusmodi impensa facere.... destinetur pro parte dicte Fabrice Ghaspar Andree Butii tamquam melius informatus super hujusmodi construenda cappella expensis dicte Fabrice.

VI.

1460, novembre 23.

(Ivi, Rif. 1458-1488, c. 120).

R. P. in Christo pater dominus Franciscus de Monaldensibus de Urbeveteri episcopus esculanus declaravit suam voluntatem et intentionem super cappella construenda in Ecclesia S. Marie, quam intendit dotare, de qua alias rationacitum extitit prelibato Camerario, qui ad ipsum dicta de causa accessit et ego Gaspar cum eodem de voluntate superstitum et civium tunc congregatorum, et dixit dicto Camerario ac etiam mihi velle dare fabrice et facere elemosinam de ducentis florenis ad rationem quinque librarum den. pro quolibet floreno, cum hac declaratione, quod dicti denarii exponantur in hedificatione cappelle domine a tabula, cum intentione quod si non sufficiunt, quod fabrica debeat ipsam cappellam complere, et fiat ibidem quoddam altare et arma ipsius domini Francisci, et quod ipse vult dotare ipsam cappellam de possessione ascendente ad valorem quingentorum ducatorum auri, videlicet de possessionibus, quas ipse habet et emit ad castrum Roticastelli valoris ducentorum ducatorum auri, et tricentis ducatis auri vult exponere et emere possessiones pro dicta cappella et dote ipsius; et si Fabrica habet aliquas possessiones actas potius a Fabrica quam ab alia persona et iste possessiones sint pro dote ipsius cappelle, hoc declarato quod fructus dicte possessionis in vita ipsius domini Francisci sint ipsius et de ipsis velle disponere in vita sua pro suo libito voluntatis, post vero suam mortem intendit et vult quod dicti fructus dicte possessionis sint cappellani, qui habebit officiare dictam cappellam, secundum et eo modo et forma qua ipse ordinabit, et introytus manuales dicte cappelle omnes et integraliter sint dicte Fabrice et Camerarii ipsius, prout sunt, hoc reservato quod quando dictus cappellanus celebraret missam in dicta cappella possit habere duos mucchos candelarum de illis que accenduntur ad eius missam, et hanc dixit esse intentionem suam et suum velle, *etc.* Prudens vir Petrus Mei unus ex dictis consiliariis seu civibus et super congregatis surgens pedibus dixit et consuluit quod Camerarius debeat acceptare oblationem factam per R. P. dominum Franciscum de Monaldensibus de Urbeveteri de ducentis florenis, prout supra per Camerarium fuit expositum et narratum, cum hoc quod cappellanus nichil habere nec percipere possit de introytibus manualibus dicte cappelle sed integraliter sint dicte Fabrice ut nunc sunt, sine aliqua diminutione, ad hoc ut ipsa Ecclesia continue magnificetur; et habitis dictis ducentis florenis laboretur lapides pro columpnis et aliis necessariis pro dicta cappella usque ad quantitatem ditorum ducentorum florenorum, et quando fuerit factum tantum laborerium quantum capiunt dicti ducenti floreni, tunc componatur in loco debito, et fiat dicta cappella parva, quia erit magis devota et non occupabit Ecclesiam, salva semper libertate Camerarii.

Egregius vir ser Jacobus Petri Jacobutii, unus ex dictis civibus ut supra congregatis, surgens pedibus dixit et consuluit, quod numquam acceptetur oblatio facta per prefatum dominum Franciscum de dictis ducentis florenis pro dicta cappella, et antequam construi incipiatur, dictus Camerarius habeat declarationem et consilium alicujus doctoris juris canonici bene instructi et peritissimi quomodo debeat fieri dicta acceptatio absque prejudicio jurium dicte Fabrice et declaretur ac capituletur ita et taliter quod nec Episcopus nec canonici nec cappellanus neque alius presbiter sive clericus possit aliquid percipere de introytibus manualibus dicte cappelle, sed integraliter deveniant ad fabricam seu camerarium ipsius pro ipsa fabrica, prout achtenus pervenerunt et nunc perveniunt et nullatenus jus fabrice in dicta cappella diminuatur, sed potius, si fieri potest, augeatur, et si opus est expediens et utile habeatur confirmatio summi pontificis super hoc expensis Fabrice, cum introytus dicte cappelle manuteneant quasi dictam Fabricam *(Approvata questa seconda proposta).*

VII.

1461, aprile 4.

(Ivi, Rif. 1458-1488, c. 136).

Quod pridie videlicet die prima presentis mensis aprilis R. P. dominus Franciscus de Monaldensibus episcopus esculanus diem suum clausit extremum suo ul-

timo et sollempni condito testamento superstitibus sibi nobilibus viris Raynaldo et Acchille ejus nepotibus, in quo quidem testamento eidem dominus Franciscus fecit multa legata et ad pias causas et aliis personis, et inter alia fecit nonnulla legata huic fabrice, et jussit edificari quamdam cappellam in hac nostra Ecclesia, ut in testamento ipsius dicitur contineri, manu mei notarii infrascripti, et ipsius testamenti executores fecit et reliquit Camerarium Fabrice ejus superstites et prenominatos Nallum, Gasparem, Giannottum et Jordanum esset bonum testamentum videre et que in eo continetur debite executioni pro posse mandare et accedere ad castrum Collislongi ad loquendum cum dictis suis nepotibus et heredibus et ostendere testamentum et ipsos exortare ad consignandum ea que sunt relicta Fabrice et aliis personis, *etc.*

Qui superstites et executores ut supra congregati cum supradicto Camerario, auditis predictis expositis per ipsum Camerarium, et ipsis ventilatis et discussis per multa et diversa verba, et habito inter eos maturo colloquio, unanimiter et concorditer deliberaverunt, quod dictus Franciscus habeat, videat ac perlegat dictum testamentum et contenta in eo et promictat principaliter michi solvere omnes denarios michi debitos tam vigore testamenti, quam omnium legatorum et contentorum in eo et sit depositarius dictorum denariorum, *etc.*

VIII.

1461, aprile 19.

(Arch. detto, Rif. 1458-1488, c. 139 t.).

Domini Conservatores ut supra congregati una cum ipso Camerario vocaverunt. . . . sex cives super hedificatione dicte cappelle. . . . vid: Jannutium Christofori, Nirium Jacobi, Ser Jacobum Petri, Petrum Mei, Gasparem Nicolai, Pauli aurificem et Georgium magistri Nicolai.

IX.

1461, aprile 25.

(Ivi, Rif. 1458-1488, c. 139 t.).

Cum pridie fuerint cohadunati domini Conservatores in supradicto loco una cum duobus superstitibus et nonnullis aliis civibus, et fuerint deliberatum quod vocarentur sex cives, qui una cum superstitibus et Camerario edificari facerent cappellam relictam per R. P. dominum Franciscum de Monaldensibus, eo modo et forma, prout eis videretur ut supra fit mentio et fuerint vocati dicti cives ut dicta cappella construi et hedificari debent nunc aliqui dicunt quod dicta deliberatio non potuit nec debuit sine presentia executorem testamenti prelibati domini Francisci, et quod ipsi executores debeant fieri facere et construi dictam cappellam, et aliqui dicunt quod est bene factum et valet et tenet: prudens vir Nerius Jacobi unus ex dictis civibus, *etc.*, consuluit super ipsa proposita vid: debeant eligere domini Conservatores decem cives vid: Nallum Petri Ugolini, Gasparem Andree, Jannottum Simonis et Jordanum Francisci executores dicti testamenti domini Francisci et illos sex cives alias electos et vocatos, causa evitandi scandala, et predicti decem cives una cum camerario et superstitibus habeant auctoritatem construi et hedificari facere dictam cappellam et determinare de forma laborerio et expendio dicte cappelle, prout eis videtur et placebit, *etc.*, *etc.*, habito colloquio cum magistris ydoneys ut dicta cappella fiat pulchrior et honorabilior ad laudem Dei et Virginis Gloriose et magnificentiam ipsius Ecclesie (Rif. c. 139 t. e 140).

Decem cives super constructione cappelle. Nallum Petri Ugolini – Gasparem Andree Butii – Giannottum Simonis – Jordanum Francisci – Jannutium Xpofori – Nerium Jacobi – Ser Jacobum Petri – Petrum Mey – Gasparem Nicolay Pauli et Georgium magistri Nicolay.

X.

1461, aprile 28.

(Ivi, Rif. *ad an.* c. 140 t.).

Congregatis, *etc.* Quod ipsi prenominati sint electi et vocati super modo constructionis cappelle Domine a Tabula, ut supra apparet, quod debeant salubre et utile consilium exhibere circa constructionem ipsius cappelle et dare modum quomodo fienda sit et deliberare quid agendum sit, ut voluntas testatoris adimpleatur citius quam fieri potest.

Gaspar Nicolai Pauli unus ex dictis consiliariis surgens pedibus divino invocato suffragio dixit et consuluit super ipsa proposita, hoc modo videlicet: quod Camerarius expensis Fabrice querat habere bonum et condecens designa a magistris ydoneys et sufficientibus, te ipsa cappella fiat pulcra et possit mictere expensis dicte Fabrice ad civitatem Florentia et Senarum pro ipsis designis, et habitis ipsis designis cohadunato debeat iterum prenominatos et fiet eletio pulcrioris et mandabitur executioni, *etc.*

XI.

1461.

(Ivi, Cam. 1460-1469).

Desiderio scultori pro uno designo facto pro dicta cappella.

Andrea Michaelis pro uno designo pro dicta cappella.

Juliano Leonardi de Florentia pro I° designo pro supradicta cappella.

. . . .

Pro una libra trimentine . . . . causa faciendi certam ceram nigram pro designo cappelle nove . . . .

M. Johanni Francisci Cini pro factura cum suo lignamine designi cappelle Domine a tabula.

XII.

1462, agosto 31.

(Arch. detto, Cam. 1460-1469).

Exitus pecunie cappelle d. Episcopi.

Solvit de pecunia cappelle nove fiende, *etc.* Patronis equorum, *etc.* quando ipse Camerarius, magister Johanninus caputmagister dicte Fabrice, et ipse Camerarius et magister Martinus Michaelis una cum aliis magistris iverunt ad videndum et reperiendum petraiam rubeam pro ordinare et coctimare ipsam petrariam ad fodiendam lapides rubeas necessarias pro dicta cappella . . . . *Ottobre.* Pro 1940 libris lapidum rubearum.

Pro duabus colunnis serpentinis rubeis pro operare in dicta cappella.

Pro uno lapide marmoris pro faciendo unum capitellum.

M. Johannino caputmagistro Fabrice pro octo diebus, quibus laboravit de dicto mense pro dicta cappella in uno capitello marmoreo pro suo salario — lib. 16, 6, 8.

XIII.

1463, agosto 31.

(Ivi, Cam. 1460-1469).

Pro uno folio ferri stagnati pro faciendo unum modenum pro fabricatura mediarum colonarum pro dicta capella nova.

XIV.

1462, maggio 30.

(Ivi, Rif. *ad an.* c. 199).

Quod dicta cappella fiat et principietur, et quod fiat sex bracchiorum per longum ad mensuram (prout fuit signata per magistrum Johanninum caputmagistrum dicte Fabrice, et quod veniat de quatro per unam cannam cum dimidio.

Quod in ipsa cappella ponantur colupne facte, que sunt dicte Fabrice, et fiat dicta cappella de lapidibus marmoreis dicte Fabrice et de lapidibus albis et rubeis, secundum videre magistrorum, qui laborabunt ipsam cappellam, et quod medie colupne et architrabe fiant ad sensum magistri de lapidibus et perfectis.

XV.

1463, dicembre 21.

(Ivi, Rif. *ad an.* c. 230 t.).

Quod magister Martinus incepit laborare medium capitellum marmoris medie columpne cappelle nove, et ipsum non bene laborat, nec conformatur cum alio laborato per magistrum Johanninum caputmagistrum, et facit folia minatiora, et erit turpe respectu laborerii et fogliaminis facti per caputmagistrum, fuit deliberatum quod Camerarius loquatur cum magistro Johannino caputmagistro, et videatur si dictum medium capitellum inceptum per ipsum magistrum Martinum potest emendari, quod emendetur.

XVI.

1464, maggio 22.

(Ivi, Rif. *ad an.* c. 237).

Quod fuit his diebus elapsis inceptum fundari cappella nova Domine a tabula relicta et dotata per R. P. olim d. Franciscum de Monaldensibus Episcopum Esculanum per magistrum Johanninum caputmagistrum Fabrice, secundum fuit ordinatum, ut idem caputmagister dixit et multi dicunt quod non bene fuit inceptum, quia est nimis prope portam Ecclesie, et aliqui dicunt quod bene stat, si videtur deliberetur quomodo stare debent ante quam procedatur ulterius.

Prudens vir Nerius Jacobi de Urbeveteri, unus ex dictis civibus ut supra congregatis, haudita et bene intellecta dicta proposita, dixit, surgens pedibus, facta divina invocatione, ac consuluit super dicta proposita, quod suo videre dicta cappella non fuit bene incepta, et quod hedificatum est non bene stat, et quod debeat removeri quod hedificatum est cum minori dampno Fabrice, quod fieri possit, et adhereatur seu adcostetur columpna nova columpne Ecclesie pulsquam potest, ut introytus porte non impediatur, et stabit multum melius et hoc faciat fieri Camerarius quam citius potest, expensis Fabrice (*Approvato coll'aggiunta di rimetter la cosa agli esecutori testamentari del Monaldeschi e agli altri cittadini deputati*).

XVII.

1464, giugno 3.

(Ivi, Rif. *ad an.* c. 238).

Supradictus Jannutius Camerarius, *etc.*, vigore deliberationis ut supra facte super cappella nova domine a tabula noviter incepta, commisit, imposuit et mandavit Salvato quondam Nicolai de Tuderto docterio dicte Fabrice pres. et int. quatenus vadat et requirat, pro

hoc sero, post vesperos, infrascriptos cives electos et deputatos super hedificatione cappelle Domine a tabula relicte per R. P. d. Franciscum olim Episcopum Esculanum ad deliberandum si illud quod est hedificatum et inceptum in dicta cappella debeat removeri vel non, quod veniant dicta hora ad ipsum Camerarium ad consulendum et deliberandum si debet removeri et mutari, quomodo debeat fieri et hedificari dicta cappella secundum ipsorum auctoritatem, *etc.*

Ad quam requisitionem omnes prenominati cives, *etc.* comparuerunt, *etc.* — Prudens vir Gaspar Andree Butii unus ex dictis Civibus et executoribus dicti testamenti, *etc.* dixit et consuluit, quod elevetur et removeatur quod inceptum est hedificari in ipsa cappella, quod suo videre non bene stat, eo quod impedit pulcritudinem et decorem dicte Ecclesie in introyta porte magne, quia est nimis prope introytum dicte porte, et elevato accostetur et incastretur columpne veteri Ecclesie, prout est incisa columpna rubea et incidatur pedestallum seu abbasamentum columpne Ecclesie ad plumbum, ut possit melius accostari et adhereri dicte columpne et maius spatium sit in dicto introytu et minus impediatur dictum introytum Ecclesie et erit pulcrior dicta Ecclesia, et cappella etiam stabit melius et hoc faciat et fieri faciat dictus Camerarius quam citius potest expensis dicte Fabrice.

XVIII.

1464, giugno 23, ottobre.

(Arch. detto, Cam. 1460-1469).

Pro manifactura quatuor uncinorum ferri cum ferro F. factorum causa mutandi columpnas cappelle nove a tabula, quia non bene stant.

Pro duobus circulis pro columpnis dicte cappelle factis de ferro.

Pro actatura unius corrigie ferri causa tenendi angelum stantem ad columpnam dicte cappelle.

XIX.

1465, giugno 27.

(Ivi, Rif. *ad an.* c. 274 t.).

Cum sunt conducti quidam magistri a dicto Camerario in petraria vallis Cerei, et volendo facere testudinem seu voltam capelle ante maiestatem tabule de novo constructe planam et cum dictis lapidibus, quod melius esset facere nunc quam iterum reconducere dictos magistros in grave preiudicium dicte Fabrice.

Deliberaverunt dicti d. Superstites quod Camerarius convocet dominos Conservatores huius Civitatis et alios quam plures cives una cum dictis Superstitibus, et tunc fiat dicta proposita, et quicquid tunc deliberabitur valeat et teneat.

XX.

1465, luglio 15.

(Ivi, Rif. *ad an.* c. 277).

Convocatis *etc.* dd. Superstitibus, Conservatoribus et Civibus *etc.* supradictus Cam. fecit infrascript. proposit:

Et primo quod sunt quidam magistri in petraria, que dicitur *la Valle del Cerio* conducti a dicto Camerario ad fopiendum laides pro dicto opere, et videtur quibusdam Civibus, quod volta capelle Maiestatis tabule de novo constructe deberet fieri plana cum certis rosis sculptis et auratis, et esset pulcrior quam alio modo, et nichilominus fieret ceburium super dicta volta ita costructa, quod si deliberaretur et placeret vobis quod ita fieret esset valde utile dicte Fabrice, facere nunc dictos lapides, quia fodiendo lapides pro opere deputato veniunt aliquando aliqui lapides longi, qui essent apti ad dictum opus dicte volte, et esset minor expensa, quam si de novo conducerentur dicti magistri in posterum ad fodiendum dictos lapides, *etc.*

Nicolans Jacobi Cecharelli unus et primus ex conservatoribus pacis Urbevetano populo presidentibus, *etc.* dixit quod de predictis non scire dare bonum consilium set remittit se ad peritos de predictis videlicet de dicta cappella et volta ipsius, *etc.*

Idem Camerarius ut quilibet surgens possit consulere .... fecit aliam propositam vid. si placet quod eleventur pontes, qui sunt in dicta capella nova vel non quia videtur multis quod eleventur.

Magister Georgius magistri Nicolai unus ex dictis consiliariis surgens pedibus dixit et consuluit, quod quando fieret dicta volta plana cum dictis rosis et esset sufficiens, quod sibi multum placeret et quod esset pulcrior .... et audita dicta proposita antequam sederet auxit et consuluit quod sibi videretur quod non elevarentur, quia videretur quod opus inceptum pingendi non deberet expleri.

Magister Antonius Buccetti alter consultor in dicta congregatione surgens pedibus dixit et consuluit, quod sibi videretur quod dicta volta non fieret plana, et quod esset pulcrior cum ciburio quam ita plana.

Super facto pontium dixit et consuluit quod sibi videretur quod eleventur, et quando oporterent dicti pontes et fabrica vellet prosequi opus inceptum, quod tunc posset fieri aliud ingenium quod esset utilius pro Fabrica, prout fecit magister Angelus Pierjohannis qui fecit illum castellum de lignamine cum rotis in discialbando hospitale et fit citius et habilius.

Sebastianus Dominici alter consiliarius in dicta adunantia congregatus surgens in pedes dixit et consuluit quod sibi videretur quod dicta volta dicte capelle non fieret plana et fieret prout dixit et consuluit magister Antonius Buccetti, vid. cum ciburio, attentis omnibus designis que habuit ipsa Fabrica a pluribus et diversis locis et omnia dicta designa habent ciburia, salvo si magi-

ster Johanninus non dubitaret de architravibus, quod non substineret dictum ciburium, et si esset ita quod ipse caput magister dubitaret, quod tunc fieret secundum ejus consilium.

XXI.

1468.

(Arch. detto, Cam. 1460-1469).

Aprile 25. Lapides pro architrabibus cappelle Domine a tabula.

Agosto 14. Septicentis octuaginta libr. lapidum marmoris quatracum pro capella Domine a tabula apportatis.... a civitate Corneti ad Fabricam.

Ottobre 15. Duorum lapidum .... pro architrabibus.... trium lapidum pro squatronibus.... et unius lapidis.... pro pila aque benedicte marmoris rubei Raynati a petraria ad F.

Vir boni consilii ser Baltassar ser Petri Antonii, obmissis aliis dictis non concordantibus cum predictis consultoribus vel aliquo ipsorum surgens in pedes dixit et consuluit quod attentis tam variis oppenionibus et maxima disceptatione super facto dicte capelle quod sibi videretur quod dicta deliberatio non fieret in presentiarum, sed supersederetur per octo dies, et unusquisque interim cogitaret quod esset melius, et tunc fieret alia congregatio et deliberetur de predictis.

Quod consilium redditum per supradictum prudentem ser Baltassarrem placuit omnibus nemine discrepante, et unanimiter et concorditer discesserunt et quilibet de predictis cogitans quod esset melius et utilius dicte Fabrice.

XXII.

1469, febbraio 2.

(Ivi, Rif. *ad an.* c. 390).

Cum fuerit incepta laborare cappellam tabule quod consulatur quomodo et qualiter debeat facere, et si ponantur squatrones super architrabes et quomodo debeant poni arma, et si debeat fieri friscium, et si pro dicto frisco debeat micti Cornetum pro petiis marmoreis.

Qui domini superstites et cives.... deliberaverunt inter eos omnes nemine discrepante, quod dicta cappella expediatur secundum signum datum cum dicto friscio per dictum magistrum Johanninum et prout fuit inceptum et quod fient dua arma dicti domini Francisci et tria arma Fabrice et quod dominus Camerarius mictet Cornetum pro petiis marmoreis ut possit finire friscium inceptum (*Furono mandati M. Martino, Antonio Masci, Nicola di Michele e Pietro di Cenne per un mese.* Ivi, c. 397).

XXIII.

1470, aprile 8.

(Ivi, Rif. *ad an.* c. 418).

Cum hoc sit quod esset maxima expensa invenire tres lapides rubei coloris pro cappella Domine a tabula, que nunc fabricatur, qui lapides vocantur vulgari sermone squatroni, et non possunt inveniri schiette, prout fertur, sed solummodo in eos queritando esset maximum dispendium temporis et pecunie, an esset melius facere et fieri facere dictos tres lapides de macinello, et postmodum eas pingere de colore rubeo, prout esse debent ad hoc ut aliis rubeis lapidibus similentur et sint conformes..., delib. quod dicti tres lapides fiant de macinello, et postmodum pingantur, attenta maxima expensa et periculum quod esset in ipsis lapidibus rubeis fabricando, quia de facili rumpuntur, cum hoc quod, isto interim dictus Jannutius Cam. habeat ratiocinium cum aliquibus Civibus super ista materia quid eis videtur et si concurrunt in eamdem oppinionem.

XXIV.

1480, marzo 15.

(Ivi, Rif. 1458-1488, c. 597).

Magister Petrus theotonicus carpentarius subtilissimus sollempniter promisit et convenit Antonio Camerario predicto pres., *etc.* laborare ac fabricare ad ornamentum et complementum capelle vulgariter dicta la Madonna della Tavola existente in Ecclesia S. M. iuxta januam ipsius Ecclesie, vid: super dictam cappellam unum soffictum lignaminis per totum quatratum cum cornicibus relevatis ac dignissime intagliatis ac laboratis, et in medio cuiuslibet quatri apparebit intagliata et egregie fabricata una rosa, et omnia predicta faciet iuxta et secundum exemplum et formam designatam in quadam carta penes dictam Camerarium existente, quod laborerium totum promisit dictus magister per totum mensem madii prox. fut. complevisse et collocasse debito modo et forma ad ipsius totalem perfectionem in dicta capella. Et hoc ideo fecit et promisit quod dictus Camerarius promisit et convenit pro dicta Fabrica et nomine ipsius dare et solvere dicto magistro Petro pro magisterio suo florenos vigenti settem cum dimidio ad rationem quinque librarum pro quolibet et dabit dicto magistro congruos loco et tempore omnem quantitatem lignaminis et aliarum rerum opportunarum in dicto laborerio, expensis dicte Fabrice. Et voluerant dicte partes quod facto dicto opere revideatur per magistros in arte expertos et super eo habeant judicare si est bene et fideliter fabricatum et compositum se factum secundum dictam promissionem. Et eorum iudicio promiserunt stare, parere et obedire sine aliqua contradictione (Rif. 1458-88, c. 597).

(*Sua quietanza dell'8 luglio 1480,* c. 603).

XXV.

1492.

(Arch. detto, Cam. 1490-1498).

Ad faciendum pontem.... et coperiendum tectum super cappellam majestatis tabule — lib. vj.

XXVI.

1493, novembre 10.

(Ivi, Cam. 1490-1498).

Pro mundandis capitellis columnarum Virginis tabule.

Statua di Severo da Ravenna.

Severo da Ravenna è invitato dai Massari dell'Arca di Sant'Antonio di Padova a scolpire la statua di San Giovanni Battista.

Di Severo da Ravenna, il quale deve essere stato un artista a' tempi suoi di una certa rinomanza, gli storici dell'arte non si sono ancora occupati come converrebbe.

Pomponio Gaurico nel suo dialogo *De Sculptura*, scritto a Padova nei primi anni del 1500, loda Severo da Ravenna sopra tutti gli altri artisti con parole che non possiamo trattenerci dal riportare per intero: « Nam Severum Rhavennatem ideo ad extremum distuli, ut plenius laudarem, qui miror ad me hodie cur non venerit. Is mihi quidem videtur statuariae numeros omneis adimplere. Sculptor, Scalptor, Caelator, Detector, Plastes Pictorque egregius. Nam si me hic nunc rogaretis, qualem sculptorem velim, talem nempe ipsum velim, qualem, modo literae adessent, Severum esse novimus. Erunt quidem et nostro fortassis beneficio multo complures, qui post me statuariam omnem exornabunt. Interea vero danda sedulo nobis opera est, quando qua ratione Ligna, Lapides, Argillae, Cerae, Metalla nobis simillima esse possint adinvenerimus, ne quod Socratem dixisse ferunt, eis potius nos similiores esse videamur » (*Augustae Trebocorum*, 1672, p. 334).

Di questo artista parlò ultimamente Corrado Ricci nella sua *Nota storica* intorno alla statua di Guidarello Guidarelli (pp. 14 e 15, nota), che da lui è attribuita a Tullio Lombardo, fondandosi anche sulle testimonianze, non troppo sicure del resto, del cronista Fiandrini e d'Antonio Tarlazzi.

Corrado Ricci opina giustamente che Severo da Ravenna sia stato allevato alla scuola di Pietro Lombardi, il quale coi figli suoi Tullio ed Antonio lavorò fra il 1482 ed il 1485 parecchie cose a Ravenna; ed io penso che Severo abbia seguìto i Lombardi a Venezia e molte cose abbia ivi eseguite che noi siam soliti di chiamar semplicemente lombardesche e d'attribuire all'uno od all'altro dei Lombardi.

Il fatto sta che a Padova Severo da Ravenna si trova inscritto nel *Liber* (cartaceo) *omnium introituum et expensarum arche gloriosi Sancti Antonii*, scritto ed ordinato nel 1500 da Francesco de Curtirodulo (da Curtarolo), dottore in legge, massaro e cassiere, dal magnifico Marco Bolani, allora pretore, e dal dottore in legge Francesco Dal Legname (libro che, al pari degli altri più sotto citati, si conserva nell'archivio dell'Arca del Santo, ove per cortesia di quella Presidenza mi fu concesso di far le ricerche), insieme cogli scultori Tullio ed Antonio Lombardi, invitati anch'essi nello stesso tempo a *sculpir li miraculi de Santo Antonio* (cfr. a carte 36 e 60). Si può quindi supporre che i Lombardi, *sculptori de statue excellentissimi*, come ivi son chiamati, abbiano portato seco a Padova anche Severo che, siccome ho detto, stava probabilmente nella loro bottega, e l'abbiano raccomandato presso la Presidenza dell'Arca del Santo, affinchè gli fosse allogata la statua di San Giovanni Battista di cui è stato infatti incaricato, quasi perchè desse saggio della sua abilità e fosse poi giudicato degno di eseguire altri lavori che non gli furono però più allogati.

La statua è posta sulla seconda nicchia, a cominciar da sinistra, dell'attico superiore nel prospetto della cappella di Sant'Antonio: porta nello zoccolo la iscrizione: OPVS SEVERI RHAV., e si trova pur notata come opera di Severo dall'Anonimo Morelliano.

Mal si può giudicarla per l'altezza in cui si trova; ma, pur unita ad una certa secchezza, vi si riscontra gran diligenza e rara maestria nello scolpire il marmo: lo scalpello s'addentra profondo nelle occhiaie, nella bocca, nelle guance, ne' solchi de' muscoli avvizziti dalla penitenza, nelle pieghe del manto, esagerando forse alquanto, nella considerazione dell'altezza in cui la statua doveva esser collocata. Risente assai dello stile dei Lombardi e specialmente di Tullio; ma esso è meno tagliente e materiale di quello di Tullio, meno freddo ed imitato dal classico di quello d'Antonio.

Per queste ragioni non mi sembra che di Tullio Lombardo possa essere la statua di Guidarello Guidarelli in Ravenna, la quale mostra nella testa del morto, che pare dormente, tanto carattere e profondità di sentimento, quale non sapremmo trovare nelle opere di Tullio, e vi si nota inoltre, come nel San Giovanni già accennato, il bulbo dell'occhio molto convesso e rilevato nell'orbita fortemente incavata, mentre i piani del volto sono largamente modellati e determinati con grande maestria. Io credo di non andare errato giudicando quell'opera come lavoro del Ravennate.

Aggiungasi inoltre che non apparisce che i fratelli Tullio ed Antonio Lombardi si sieno mossi dal 1500 in poi da Venezia che per andare a Padova. Ed a Padova appunto noi li troviamo nel libro « Dare e Avere » dell'amministrazione dell'Arca del Santo del 1520, e per-

fino in quello del 1525 (cfr. Gonzati, *La Basilica di Sant'Antonio,* I, p. cv), e senza interruzione nei registri stesi dal 1500 al 1505.[1]

Nell' ultimo fra questi, cioè nel libro che va dal 1504 al 1505, a carte 89 e 94 si legge:

« M.° Tulio de hauer adì 28 Aprille 1505 per spexe de fabricha per uno quadro de marmoro cum la zonta sculpida a figure e do perspective, estimado el quadro con la zonta duc. 310 e do perspective duc. 45 luna, come appar in li acti de ser Gasparo Varotaro al sigillo Duc. 400.

« M.° Antonio de auer adi 28 aprille 1505 per fabricha per uno quadro de marmoro sculpido a figure ducati 260 come appar da lastima in li acti de ser gasparo Varotaro alsigillo Duc. 81 . . . .
a di dito per spese dite per marmoro lui dixe hauer dato per la zonta duc. 14, *etc., etc.* ».

Si sa che Tullio doveva far due quadri (cfr. Gonzati, op. cit. I, 168 e civ), ed a quello rappresentante il miracolo operato da sant'Antonio di rimettere ad un giovane la gamba che s'era tagliata, si riferisce il documento ora riportato; l'altro, cioè il miracolo del cuore dell' avaro trovato nello scrigno, fu compiuto soltanto nell'anno 1525.

Severo da Ravenna invece non lo incontriamo più a Padova dopo il 1502, in cui riceve l'ultimo pagamento per la sua statua di San Giovanni (cfr. « Dare e Avere » dal 1502 al 1503, c. 34). Nè si può credere che ciò sia accaduto perchè i Massari dell'Arca del Santo fossero stati malcontenti dell' opera di lui, dopo che gli era riuscita tanto bene, dopo le lodi di Pomponio Gaurico, dopo infine che, siccome apparisce dai registri (« Dare e Avere » dal 1500 al 1501, carte 33), egli era stato *conducto* (forse, come abbiam detto, per esortazione dei Lombardi) *per excellente adj 19 Zugno 1500.*

Morto intorno al 1502 il Guidarelli, i Ravennati saranno ricorsi, per farne il monumento, ai Lombardi, e questi vi avranno mandato Severo, il quale sarà stato ben contento di accettare una commissione che gli veniva dal suo paese natìo.

Il documento che or pubblichiamo è tratto dal libro citato, redatto nel 1500 da Francesco da Curtarolo, a carte 44, e si riferisce al contratto fatto con Severo da Ravenna dall' amministrazione dell'Arca del Santo per la statua di San Giovanni Battista: fu conosciuto, a quanto sembra, dal Gonzati (op. cit. I, 162), ma da lui non dato alla luce.

N. Baldoria.

m° Seuero da Rauena sculptore de figure conduto per excellente adi 19 Zugno 1500, de hauer come appare per Instrumento rogado per ser Antonio rogato nodaro in uescouà et Infra regristà (*sic*).

[1] Cfr. il libro scritto da Francesco da Curtarolo nel 1500 a carte 36 e 60; e i libri di « Dare e Avere » dal 1500 al 1501 a carte 45, 86, 87; dal 1501 al 1502 a carte 57 e 76; dal 1502 al 1503 a carte 33, ecc.

M° CCCCC° Indictione III^a, die ueneris decimonono Iunii in loco depositi Ecclesie sancti Antonii confessoris de Padua.

Venerabilis et religiosus d. magister Petrus balota guardianus et massarius uenerande Arche Sancti Antonii confessoris padue, nec non Spectabiles legum doctores, d. Franciscus de curterodulo, d. Franciscus a lignamine et d. Ioannes de buzacharinis ac d. Iacobus de dondis ab horilogio ciues pad. similiter massarii dicte Arche S. Antonij, Conduxerunt in sculptorem probum uirum magistrum Seuerum de Rauena, pro laborando in fabricha capelle dicti S. Antonij; et conuenerunt pariter cum eo, ut pro nunc teneatur et debeat facere unam figuram marmoream S. Joannis baptiste cum camelo et cum palio magnitudinis et altitudinis pedum quatuor et quartorum trium. Et si dicta figura erit laudata et approbata per expertos adeoque bona et excellens reputetur, fiant (*sic*) conueniens et debita solutio. Et tunc et eo contra dicti domini massarii siue successores sui sint obligati assignare eidem magistro Seuero duas alias figuras sanctorum eiusdem magnitudinis et altitudinis; et unum quadrum in quo habeat facere et sculpire una (*sic*) historiam miraculorum sancti Antonij; et eidem satisfacere mercedem conuenientem arbitrio expertorum. Et possit tunc facta prima figura extimari precium illius; et similiter illud precium alie soluantur dummodo sint eiusdem excellentie et bonitatis et perfectionis. Qui quidem magister Seuerus promissit (*sic*) per solemnem stipulationem prefatis venerabilibus et spectabilibus d. massariis laborare et sculpire suprascripta laboreria juxta conuentiones suprascriptas....

Et nunc idem magister Seuerus recepit pro parte mercedis ducatos decem partim in auro et partim in monetis argenteis in presentia stestium (*sic*) et mei notarii infrascripti.

Quadro di Girolamo Dal Santo.

Girolamo Dal Santo compie il quadro della Cappella di San Sebastiano nella Basilica di Sant'Antonio a Padova.

Ricorda il padre Gonzati (*La Basilica di Sant'Antonio di Padova,* Padova, 1852, I, 111) che nella Basilica di Sant'Antonio furono, nel 1842, levati due bellissimi altari del Rinascimento: l'uno, addossato al pilastro a destra davanti al Coro, era dedicato a san Sebastiano, l'altro, sul pilastro a sinistra, alla Resurrezione.

Il primo, quello cioè di cui ci occupiamo, era stato fondato per Filippo Capodivacca nell'anno 1469, poi ceduto ad Iacopo Mastellari che nel 1511 s'era assunto di rifarlo ed ornarlo; se non che morì prima che l'opera fosse compiuta.

Il padre Gonzati e tutte le Guide di Padova, compresa l'ultima del Selvatico (Padova, 1869, pp. 81-82),

ascrivono la pala che stava su quell'altare e che si conserva ancora, ma isolata, sullo stesso pilastro, ad Iacopo Montagnana, pittore padovano, il quale, nato intorno al 1450 e cresciuto alla scuola dello Squarcione, seppe assimilare alla maniera squarcionesca quella de' Bellini, che, siccome è noto, avevano nel 1459 compiuta per la Basilica di Sant'Antonio la tavola, ora perduta, che stava nella cappella del Sacramento, dove nel 1476 lo stesso Montagnana aveva avuto l'incarico di lavorare a fresco.

L'altare, oltre che a san Sebastiano, era stato fin da principio (come si leggeva in uno de' pilastri dell'altare stesso rifatto nel 1511) dedicato al Crocifisso, a san Bonaventura, a san Gregorio, a sant'Orsola ed a tutti i martiri. Perciò il dipinto mostra nel mezzo il Crocifisso, a cui formano corona intorno al capo, sopra i rami che si stendono dalla croce, i busti di dodici profeti, mentre sotto, due per parte, son rappresentati in figura intera, a sinistra di chi guarda, i santi Sebastiano e Gregorio, sant'Orsola collo stendardo e san Bonaventura, a destra.

Esaminando il dipinto, vi si trova, specialmente nei nudi del Cristo e del San Sebastiano, la maniera bellinesca, non tanto profonda, ma larga ed avanzata, maniera quindi che nei dipinti del Montagnana non sapremmo riscontrare; aggiungasi a ciò una tonalità in generale piuttosto argentina, la quale non può derivare se non dallo studio delle opere del bresciano Girolamo Romanino, che già dal 1513 lavorava a Padova pei monaci di Santa Giustina e nelle ultime opere eseguite in questa città mostra appunto una tale caratteristica. Se non che in alcune parti, e in particolar modo nella Sant'Orsola, si scorge ancora una certa secchezza e crudezza di contorni e di pieghe, le quali, benchè non appariscano in disarmonia coll'insieme, mostrano tuttavia la mano d'un maestro anteriore, uscito dalla scuola dello Squarcione e formatosi sulle opere del Mantegna e dei Bellini nella lor prima maniera, quale è appunto Iacopo Montagnana.

I signori Crowe e Cavalcaselle, tanto nella vita del Montagnana quanto in quella di Girolamo Dal Santo (*Geschichte d. ital. Malerei,* V, 360, e VI, 441), attribuiscono, e non senza ragione, il dipinto a quest'ultimo, trovandovi analogia di stile, di colorito e di forme con altre opere di lui, il quale, secondo ben giudicarono i due illustri storici dell'arte, mostra di seguire specialmente il Romanino.

Dai documenti infatti che qui pubblichiamo, tratti dal *Liber determinationum gubernatorum archae divi Antonii* dal 1487 al 1548 a p. 39, e dal *Libro de le intrade et spese,* scritto da Girolamo Amulio, incominciando dal 1° luglio 1518, a carte 60, conservati nell'archivio della Ven.ª Arca del Santo, e conosciuti già, ma assai imperfettamente, dal Pietrucci che non se ne seppe neanche giovare (cfr. *Biografie degli artisti padovani,* pp. 77 e 198), apparisce appunto come Girolamo Dal Santo abbia avuto nel 1518 l'incarico di terminare e restaurare, e perciò quasi di rifare, la pala ch'era stata da un altro incominciata. Il Montagnana era già morto da parecchi anni, forse nel 1511, certo dopo il 1508, lasciando il quadro, come sembra, incompleto.

Dagli stessi documenti risulta anche un'altra cosa, che cioè Girolamo Dal Santo, così denominato perchè abitava presso la Basilica di Sant'Antonio, non deve confondersi con un altro pittore, un certo Girolamo figlio di *Andrea de Surdis,* perchè il nostro è indicato come figlio di maestro Battista, il quale era anch'esso pittore. Ha quindi molto probabilmente ragione il Pietrucci (op. cit. pp. 77 e 78, nota), che identifica il nostro con quel Girolamo *Cesaro* che, assieme a Domenico Campagnola, diede parere intorno ad un dipinto di Stefano Dall'Arzere.

N. Baldoria.

Complementum palle et altaris diui Sebastiani

(*Liber determinationum,* etc.).

Nouembre 1518.

Quia Capella et altare diui Sebastiani posita ante Capellam S. felicis per quondam reuerendum patrem fratrem Iacobum mastellarium ordinis et Conuentus beati Antonij incepta fuit exornare suis proprijs expensis et cum sit quod idem frater Iacobus mortuus sit nullis relictis heredibus et capellam ipsam et pallam reliquerit imperfectam, Venerabiles pr̃es Magr̃ petrus ballota et magr̃ Antonius de curte guardianus, D. m̃r bernardinus Speronus, D. mgr̃ marcus antonius Cermisonus Doctores, et spectabilis D. Ioannes Zabarella, omnes massarii et gubernatores arche diui Ant^l. Deliberaverunt quod de pecuniis dicte arche Compleant omnia et opera iam incepta et quasi completa perfitiant quia cedit in maximum ornamentum totius ecclesie, Et ita mandauerunt mihi hieronymo Amulio thesaurario dicte arche *ut cum aliquo excellenti pictore Conuenirem* et rem omnem tam capelle quam palle et altaris expensis arche ad perfectionem redendam curarem et paucis post diebus per reuerendum patrem antedictum magrm petrum ballotam Conclusum fuit *cum magr̃o hieronymo patauo pictore ut pallam dicte capelle acuratissime pingeret et figuras imperfectas coloribus exornaret et que imperfecta remanserant diligentissime emendaret* pro pretio ducatorum septem reliqua vero perficienda mihi commiserunt. Laus Deo et diuo Ant.°

(Seguono le firme).

(Dal *Libro de le intrade et spexe* scritto da Girolamo Amulio incominciando dal 1° luglio 1518).

c. 60. M° Hieronimo depentor fiolo de m° baptista sta al Santo de hauer per conzar la palla de laltaro de S. Sebastian per mezo la capella de S. Felise e

per refrescar e compir de colorire tute le figure de dicta palla merca (patto) facto con lui el Reverendo padre m° piero Ballota ducati sete = L. 43 s. 8.

M° batista depentor de haver per indorar le soaze (cornici) atorno la palla de S. Sebastian e per depenzer la cortina de tella de la dicta pala, L. 14.

E de hauer per che la depento lantipetto de la!taro del dicto S. Sebastian merca facto con lui de farli una figura de S. Sebastian et altri fiorami, L. 7 s. 7.

che non si sa quale fine abbiano avuto. Aveva il pittore seguìto la sorte dei Veneti dopo la battaglia di Ghiara d'Adda, e dopo quindi aver compiuta la tavola nel San Francesco di Brescia, in cui si rivela continuatore dell'arte del Savoldo, eseguita per legato di quello stesso Francesco Sansone, generale dell' Ordine de' frati Minori, che avea pur disposto per la ricostruzione della nuova cappella dell'Arca di Sant'Antonio a Padova? Od era stato chiamato dai monaci di Santa Giustina appositamente, perchè lavorasse per loro? Intorno a ciò nessuna notizia è a noi pervenuta. Certo a Padova il Romanino deve avere studiate le pitture a fresco che nel dicembre del 1511 Tiziano aveva compiute nella scuola del Santo, ed altrove forse fino alla metà del 1512, e non è improbabile che, più giovane del Cadorino di 8 o 10 anni, e quindi intorno al venticinquesimo, lo abbia anche aiutato in qualche opera. [1]



PALA D'ALTARE DI GIROLAMO ROMANINO.

Pitture di Girolamo Romanino.

Il documento che qui riportiamo, conosciuto già dai signori Crowe e Cavalcaselle (cfr. *Geschichte d. ital. Malerei,* VI, 434 e segg.), che ne pubblicarono però soltanto una parte, viene a dimostrare come Girolamo fosse a Padova presso i monaci di Santa Giustina, prima del 20 aprile del 1513 (data del contratto), prima cioè d'incominciare la grande pala d'altare per la chiesa e la tela pel refettorio de' monaci, ora conservate nel Museo civico di Padova; ed anzi dallo stesso documento apparisce che vi aveva già « facto le portelle del organo »,

[1] Fra i documenti pubblicati dal Gonzati (*Basilica di Sant'Antonio,* I, p. CXLIII, docum. CXXXIX) trovasi una ricevuta d'un « Jeronimo depentore » per un quadro (a fresco) eseguito nel 1511 nella scuola del Santo. Non si sa per quale quadro: qualcuno di essi è stato sostituito da brutte pitture ad olio; quegli affreschi che non sono di mano di Tiziano si rivelano o di scuola squarcionesca, o di seguaci del Cadorino,

È certo che nella grande e bellissima pala d'altare a cui il documento si riferisce, Girolamo Romanino mostra appunto quel fare che siamo soliti di chiamar giorgionesco, e perciò mirabile finezza d'esecuzione, e grandiosità di linee, e forza di chiaroscuro, e nobili tipi e atteggiamenti di figure, ed occhi umidi e vivaci, e mani tondeggianti e grassoccie, e colorito caldo e dorato, propri della scuola veneta di quel periodo, e specialmente di Giorgione, del Palma e di Tiziano nella sua prima maniera. Nel Cenacolo invece, eseguito in tela e certamente dopo della tavola accennata, si riscontra già un fare meno nobile e corretto, ma più largo e personale; vi si incomincia ormai a ravvisare quella tonalità argentina e quell'ombreggiare forte e deciso che fu la caratteristica di questo pittore, come vedesi in un altro quadro pur conservato nel Museo di Padova, firmato dal maestro e colla data, forse appostavi dopo molti anni dacchè era stato incominciato, del 1521; caratteristica seguìta anche dal Moretto nel principio della sua carriera, e dal padovano Girolamo Dal Santo, che imitava ora l'uno ora l'altro de' maestri coi quali si trovava in diretto rapporto, e in particolar modo Tiziano ed il Romanino. I signori Crowe e Cavalcaselle (op. cit. ibid.) hanno dato di queste opere del Romanino un'ampia descrizione, alla quale rimando il lettore.

In fine del documento comparisce come testimonio al contratto un certo «Zaiacomo (Gian Giacomo) de Cartani miniador bresano», di cui non ho potuto trovare finora alcuna notizia.

N. Baldoria.

Archivio comunale di Padova presso il Museo civico; libro FA (Fabbrica di Santa Giustina), vol. I, p. 19.[1]

Accordo della palla et Cenaculo nel refettorio.
1513 adi 30 April in Padua.

Hauendo deliberato li padri del monasterio de S. Justina de Padua de far la Palla del altar grando de la sua chiesia et ritrouandosse magistro Hieronymo da bressa depentor qui nel monasterio predicto se ha offerto de far dicta palla in questa forma videlicet che la sia granda secundo la forma et mesura che per lo entagliador è stato ordinato sopra la qual palla se hauera a depenzer le infrascripte figure, prima ne la palla la figura de la madona in mezo, da le bande s. Justina s. Prosdocimo s. Benedecto et unaltro sancto,[2] secundo che per li padri li sara imposto: de sopra in mezo de la palla ne ua uno tondo, nel qual andera depento la figura del nostro signor informa de christo passo, da le bande de sopra ne ua etiam dui altri tondi, ne liquali anderà depente le figure de s. lucha evangelista et de s. matthia apostolo, nel fondo de la palla ne ua cinque tondi, ne liqual anderano depenti li altri sancti de la nostra chiesia secundo sara ordinati per li dicti padri, laqual palla el dicto magistro hieronymo se obliga de farla in tuta perfection lauorata a olio, ita che da tutti quelli hanno iuditio sia laudata. Vltra la dicta palla li dicti padri hanno terminato de far uno cenaculo nel nostro reffectorio in uno tellar de tella, de la grandeza quanto è la faza de dicto reffectorio dove è depento el Crucifixo, et cussi el dicto magistro Hieronymo se obliga de far dicto cenaculo lauorato a olio talmente che da cadauno sia laudato et cum ogni diligentia, etiam ha facto le portelle del organo.

Et per premio de li dicti lauori videlicet de la palla, del Cenaculo et de le portelle del organo el dicto magistro Hieronymo è contento et se obliga de farli per precio de ducatti cento e venti videlicet ducati 120, liqual danari, una parte zoe el terzo se li hauera a dar per tuto el mese de Zugno, li altri due terzi quando hauera fornita la opera et per chiareza de luna et laltra parte è stato facto el presente scripto, presente li infrascripti testimonij, et el dicto magistro Hieronymo el qual se sotoscriuera de sua mano propria esser contento.

E mi Jeronimo de ruma son contento de quanto o sopra scrito et in fede de questo o scrito de mia mano.

Io de Andrea monacho de s. Justina per nome del monasterio soprascripto son contento ut supra.

Io Cypriano Castignola fo presente al soprascripto acordo.

Io Zaiacomo de Cartani miniador bresano fo presente al sopra scrito scrito.

quali Domenico Campagnola, il Contarini e Girolamo Dal Santo. Il Jeronimo del documento potrebbe esser quest'ultimo; ma perchè non potrebbe riferirsi al Romanino, se questi aveva già compiuto un quadro anche pel San Francesco di Brescia?

[1] Sono grato alle cortesi premure del direttore del Museo civico, cav. Baita, e degli altri signori addetti all'Archivio, alla Biblioteca, al Museo di quella città, che tanto mi aiutarono nelle ricerche di questo come d'altri importanti documenti che pubblicherò in seguito in questo periodico.

[2] Santa Monica.

L'architettura a Roma

durante il pontificato d'Innocenzo VIII.

Nel presentare ai lettori dell'*Archivio storico dell'Arte* i documenti già da me raccolti negli Archivi e nelle Biblioteche d'Italia, debbo, innanzi tutto, rispondere a due obbiezioni che mi si potrebbero rivolgere: l'una, di non aver illustrato quanto si poteva le indicazioni topografiche fornite da questi documenti; l'altra, di non aver abbastanza applicato ai monumenti in essi indicati l'esame e la critica dello stile. La mia lontananza da Roma non mi ha permesso di fare, quanto avrei voluto, nè l'una cosa, nè l'altra; ed io me ne consolo tanto più facilmente pensando che alcuni valenti studiosi, fra gli altri il signor Ferri nell'*Architettura a Roma nei secoli XV e XVI* (Roma, 1868) hanno già iniziato

quest'opera, e che la valorosa schiera di romani raccolti intorno a codesto *Archivio* la condurrà a fine con assai maggior competenza che non possa averne uno straniero tenuto, da occupazioni a cui non può sottrarsi, lontano dalla città dove ha passato gli anni più felici della sua giovinezza.

I contemporanei d'Innocenzo VIII sono unanimi nel celebrare l'importanza dei lavori d'architettura fatti eseguire da lui. Sentiamo a tal proposito Sigismondo dei Conti:

« Magnis belli exhaustus impensis continuavit nihilominus peristylium Sixti in palatio Vaticano, aulas etiam et cameras Regum et Principum hospitio destinatas laquearibus auratis et egregia pictura ornavit. Erexit et a fundamentis juxta muros Vineæ palatinæ, qua parte in Tiberim et prata Neroniana amoenissimus est prospectus, domum, quæ et palatii nomine digna est descriptione ædificii, et colorum varietate pulcherrimam, qua plurimum æstatibus utebatur. Ædificavit et tabernacula equitibus palatinæ cohortis ex lapide cocto ad radices Janiculi versus Vaticanum. Campum etiam Floræ et vias urbis inchoatas a Sixto stravit, tradita harum rerum cura Falconi de Sinibaldis patritio romano, thesaurario generali, cujus supra meminimus. Cujus ita erat ingenium versatile, ut ad quascumque bonas artes se verteret, ad eas natus videretur. Qui omnium suæ ætatis officiosissimus tanta erat loquendi suavitate, ut *peitho* vel lepor in ejus labris, quod veteres comici de Pericle Atheniensium principe tradunt, habitasse credatur ». [1]

Sulpicio, nella prefazione all'edizione di Vitruvio dedicata al cardinale Raffaele Riario, si esprime in termini di non minore elogio:

« Ad card. Riarium Raphael. camerarium. — Innocentius vero ad illum (Sixtum IV) et Paulum superandum erectus, omnia præclara et popularia cogitat, itaque imposito bellis fine, prætorio suburbano peracto, agilitatis certaminibus et equitum concursionibus, dotalibusque et sumptuariis legibus revocatis, Falconis Sinibaldi, sui quæstoris summi consilii, fidei, auctoritatis: et patriæ amantissimi viri, et Marcelli Capiferri Nicolaique Porcii ædilium singularis amicitiæ cura, tum Floræ campus, tum circus Flaminius lateribus aptissime sternitur. De Gymnasio nostro evertendo et magnifice construendo (Quod utinam præoccupasses, ibi enim quotidiana omnium disciplinarum eduntur spectacula) prudentissimi reformatores jam iniere consilium: et eurytmiam et symmetriam disposuere... » [2]

Prima d'entrare nella storia stessa delle costruzioni elevate da Innocenzo VIII, facciamo conoscenza dei principali architetti addetti al servizio del papa.

Primi figurano due maestri degni di considerazione, Giacomo e Lorenzo da Pietrasanta, di cui i lettori delle *Arts à la cour des Papes* non hanno forse dimenticato il nome.

Giacomo da Pietrasanta costruì, nel 1484, il conclave [1] e presedette alle feste dell'incoronazione: 1485, 27 febbraio. « Magistro Jacobo de Petrasancta et sotiis florenos trecentos viginti quinque de carl. x pro flor. pro residuo summæ eis debitæ pro omnibus eorum magisteriis et expensis factis in construendo cameras conclavi (*sic*), et coronatione, et pro omnibus aliis per eos factis pro camera apostolica usque in hunc diem » (M. 1484-1486, fol. 46 v°. Cf. A. S. V., n° 514, fol. 224 v°).

Ugualmente nel 1484 Jacopo dirigeva il restauro del palazzo di Laterano (M. 1484-1485, fol. 152, 155).

Questo maestro, che bisogna guardarsi dal confondere coi semplici muratori o falegnami, morì verso il 1495, come risulta dal mandato riferito appresso.

Lorenzo da Pietrasanta, concittadino di Giacomo, dirigeva, nel 1484, l'opera e fabbrica del porto di Civitavecchia (Reg. Patrimonio, 1483-1484, fol. 151-153), e riceveva per questo titolo dei versamenti assai considerevoli.

Ma, a cominciare dal mese d'ottobre dello stesso anno, questo lavoro fu affidato al castellano della cittadella di Civitavecchia: « Hilarius Gentilis domesticus noster et nepos S. D. N., qui poterit fabricae portus illius melius intendere » (A. S. V., Brevia, 1482-1484, 1493-1503, fol. 43).

Nell'aprile del 1485 un nuovo Breve ordina di fare i versamenti nelle mani d'Ilario e di Lorenzo da Pietrasanta. Nel 1492, Lorenzo era creditore di 1935 fiorini.

Lorenzo cumulava le sue funzioni con quelle di falegname del palazzo pontificio; in tal qualità, egli ricevette, nel 1486, 37 fiorini per piccoli lavori di riparazione (M. 1484-1486, fol. 164); nel 1492 ricevette trecento ducati d'oro « pro aedificiis coronationis » (M. 1492-1494, fol. 2).

Lorenzo da Pietrasanta era obbligato, in qualità di architetto pontificio, di fare tutto quello che riguardava il suo ufficio. Il 9 giugno 1485 ricevette 11 fiorini « pro expensis factis pro tabulato super gradibus sancti Petri pro degradatione unius fratis ». (A. S. V., Intr. et Exit. 1484-1485, fol. 217 v°).

Se Baccio Pontelli non ha costruito a Roma tutte le chiese e tutti i palazzi di cui per lungo tempo gli si è attribuito l'onore, questo artista e ingegnere distinto ha preseduto almeno ad importanti lavori di fortificazione, che allora erano, non solo un ramo dell'arte militare, ma anche delle belle arti. Un Breve del 28 dicembre 1490 lo qualifica di « serviens armorum et architectus

[1] *Le Storie dei suoi tempi*, t. II, p. 41.

[2] Vitruvius, ed. Sulpitius, Romæ; vers. 1486. Cf. Poleni, *Exercitationes Victruvianae*, p. 8.

[1] « Vendidimus autem totum conclave, hoc est lecticas, banchas et ligna quibus Cameræ divisæ erant, cuidam magistro de Petrasancta carpentario pro duc. 14, sed solvit tantum 12 ». (Burchard, *Diarium*, ed. Gennarelli, p. 39, édit. Thuasne, t. I, p. 72).

ac commissarius noster super fabrica arcium quæ in dicta provincia (Marchia Anconitana) ædificantur », e gli accorda l'assegno considerevole di 25 ducati al mese.[1]

Graziadei Prata, di Brescia, è conosciuto dal suo epitaffio conservato già nella chiesa di Santa Maria del Popolo. « Gratiadeo Pratæ architecto nobilissimo et Pont. Max. in Vaticano ædes aliaque in urbe opera arte egregia in cultum splendidiorem reddidit vix. an. LX. m. VII. Ant. Prata Irar. apostolic. scriba patri optimo ac. b. m. posuit. M. IIII. d. X. Kal. Aug.ti ».

Dal 1484 al 1494, Graziadei diresse differenti minuti lavori al palazzo del Vaticano (M. 1484-1486, fol. XXII).[2]

Nel 1491 il totale de' suoi crediti si elevava alla somma considerevole di 3000 ducati « pro fabrica et ædificio per eum in palatio apostolico factis ». Un breve in data del 21 novembre dello stesso anno l'autorizza a fare imputare questa somma sugli « introitus spirituales ex communibus et annatis beneficiorum ad Cameram pertinentes », di maniera che il credito fu estinto nello spazio di cinque anni (A. S. V. Divers. 1491-1492, fol. 24-25). Nel 1493 doveva avere ancora 2615 fiorini (M. 1492-1494, fol. 61).

« Magister Alexander de Tibure, alias Tigulinus, carpentarius », intraprende dal 1486 al 1490 una lunga serie di lavori da falegname o da intagliatore in legno al palazzo del Vaticano (« pro una finestra magna de ligno nucis intartiata facta in sacristia secreta S. N. N. », *etc.*).

Nel 1488 egli era creditore della Camera Apostolica di 192 ducati e 54 bolognini: « ratione certorum laboreriorum in palatio apostolico factorum »; nel 1492, di 568 ducati (Archivio di Stato, M. 1484-1486, ff. 183, 225, 226 v°, 267; M. 1487-1488, ff. 51, 51 v°, 93 v°. Archivio Secreto Vaticano, Intr. et Exit. 1485, fol. 165 v°, 1487-1488, fol. 130 et Divers. 1491-1492, fol. 130; — Intr. et Exit. 1484-1485, ff. 208, 222).

Nel 1490 Alessandro di Tivoli lavorava al palazzo del Vaticano (M. 1488-1490, fol. 226 v°).

Dal 1490 al 1497, « Alexander Tiburtinus architectus » teneva a pigione due case appartenenti al Capitolo di San Pietro (Censuale del Capitolo di San Pietro, 1384-1485).

« Thomas Mattarazius architector » riceve nel 1491, dal Capitolo di San Pietro, diverse somme « in fabricam nostræ ecclesiæ S. Blasii de Pagnotta » (Censuale del Capitolo di San Pietro al Vaticano, 1384-1485, ad annum).

« Stephanus murator » chiude nel 1487 una finestra del campanile della chiesa di Sant'Agostino, e « Antonius murator » lavora nel 1492 alle sepolture della stessa chiesa.

[1] Gualandi, *Memorie originali italiane risguardanti le belle arti*, serie IV, p. 119. Cf. l'*Archivio storico-artistico-archeologico e letterario della città e provincia di Roma*, t. IV, p. 18.

[2] Forcella, *Iscrizioni sepolcrali delle chiese di Roma*. — Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma*, t. I, p. 25, 26.

« Baldus lignifaber » consegna nel 1484 degli sgabelli destinati al Papa (M. 1484-1486, fol. 17) e nel 1485 due aste di bandiere destinate al Capitano (Ibid., fol. 46 v°).

« Ciprianus carpentarius florentinus » eseguisce nel 1485 il « cathalecto novo mortoro » del convento di Sant'Agostino (1474-1496, fol. 32 v°).

Questo convento occupa nel 1486 e nel 1489 « mre Luca todesco fallegname », che fornisce la chiesa di « banchi per la predicha per l'ommini e per le femmine » (A. 1474-1496, fol. 34, 46). Il convento occupa egualmente nel 1491 « M° Jacomo Carpentario » e gli ordina « le banchette per tenere le torci allo offitio di Romano » (S. Agostino, 1474-1496, fol. 59 v°).

« Mag. Johannes de Stagio florentinus carpentarius » lavora nel 1487 al catafalco della regina di Cipro (M. 1486-1488, fol. 33 v°) e nel 1493-1494 al palazzo del Vaticano e alle feste dell'incoronazione.

« Rainerus de Pisis carpentarius palatii » fa la sua apparizione nel mese di settembre 1488 (Arch. Secr. Vat., Int. et Exit., 1488-1489, fol. 152 v°; 1491-1492, fol. 220 v°).

« Janinus carpentarius » lavora nel 1485 al palazzo del Vaticano (A. S. V., Int. et Exit., 1484-1485, fol. 218).

« Jacobus de Ferraria ingignerius in castro Sancti Angeli » riceveva 6 fiorini al mese per sua provvisione (Agosto 1485; M. 1485, fol. 104; gennaio 1489, M. 1488-1490, fol. 3 v°, 17 v°, 47 v°, 6 v°, ecc.).

Presso a « Jacobus de Ferrara » un posto distinto deve essere assegnato a « Johannes Duplessis (o Dupleis) francigena de Villafrancha ingegnerius ». Questo personaggio prendeva 8 fiorini di trattamento al mese (1487; M. 1487-1488, fol. XXIV, e A. S. V., 1486-1487, fol. 267 v°).

« Magister Franciscus de Padua murator » lavorava nel 1493-1494 alla costruzione della cittadella di Tivoli (M. 1492-1494, fol. 82, 100).

Citiamo infine: « Lazaro muratore de Civitavecchia » (1492; A. S. V. Divers. 1492-1495, fol. 48), « Jo. Dominicus Antonelli et Vincentius magri Antonelli de Incomorio, muratores » che ritroveremo occupandoci della città di Osimo (1493), « Magister Gasparinus civis perusinus, architector » (1485), « Magister Adam Arizoni, de Monteregali et socii architectores », che restaurano nel 1493 l'acquedotto di Terni.

L'impulso dato da Sisto IV ai lavori edilizi fu sì potente che molto tempo ancora continuò sotto il suo successore Innocenzo VIII.[1]

Nel 1485 noi troviamo tutta una serie di lavori intrapresi o continuati come appresso: Il 31 maggio il tesoriere pontificio versa 100 fiorini a mastro « Bartholomeus Philippi Lombardi in deductionem expensarum stratæ extra Portam Turrionis » (A. S. V., Intr.

[1] I nostri documenti potranno essere raffrontati ad una iscrizione pubblicata dal Forcella, *Iscrizione delle chiese e d'altri edifizi di Roma*, t. XIII, p. 86.

1484-1485, fol. 214). Il 17 giugno « Albericus murator » prende 20 fiorini « in deductionem expensarum reparationis viæ Montismali [1] prope ponticellum » (A. S. V., Intr. 1484-1485, fol. 220). Il 17 agosto « Bar. Lombardotius murator » riceve 200 fiorini « in deductionem constructionis stratæ extra portam Turrionis » (A. S. V., Intr. 1484-1485, fol. 232). Il 10 decembre 1486 Lodovico de' Margani riceve 335 fiorini, 70 bolognini « in reparatione, matonatæ viarum almæ Urbis » (M. 1484-1486, fol. 265 v°).

1487, 23 marzo, ai « magistri viarum » 130 fiorini « in deductionem pretii mattonatus et pavimenti Campi Florum » (M. 1487-1488, fol. 30 v°). — 1489, 3 novembre: « Filiis et hæredibus quondam Sabæ de Porcariis de Urbe flor. 210 de K. X pro quolibet ducato pro residuo et complemento totius quantitatis et pretii sibi debiti pro fabrica sive mattonatu plateæ Campi Florum pro Camera apostolica facta » (M. 1488-1490, ff. 181, 231 v°).

1487, 27 aprile: « De mandato facto die 23 martii fl. centum triginta auri magistris stratarum in deductionem expensarum pavimenti plateæ Campi Flor. pro rata ad Cameram pertinentem » (A. S. V., Intr. et Ex. Cam. 1486-1487, fol. 223 v°).

1489, 9 decembre: « Sabbæ de Procariis civi romani florenos ducentos de K. x pro floreno pro residuo et complemento totius quantitatis et partis sibi debitæ pro fabrica sive mattonatu plateæ Campi florum pro Camera Apostolica facto » (M. 1488-1490, fol. 181).

1487, 26 gennaio: « De mandato facto die. x decembris per introitum et exitum flor. trecentos triginta quinque de Karl. x pro flor., bl. 70 Ludovico Margano pro diversis expensis factis in diversis stratis lateritiis factis in urbe » (A. S. V., Intr. et Ex. Cam., 1486-1487, fol. 195).

[1] Cioè Monte Mario.

1491, 31 agosto: « Magnifico viro dño Dominico de Auria custodiæ S.mi d. n. capitaneo armorum etc. Cum ex voluntate ejusdem sanctitatis construi feceritis certas mansiones et domos prope portam Turrionis in Burgo Sancti Petri pro quibus de propriis vestris pecuniis exposuistis usque ad summam mille quingentorum (duc.) auri de Camera in auro et justum sit quod summa ipsa vobis restituatur » (Arch. Secr. Vat., Divers. Cam., 1489-1491, fol. 349 et v°).

Riunisco qui alcune notizie intorno ai personaggi che presedevano a questi lavori.

Nel 1485 l'ufficio di « magister stratarum et ædificiorum Urbis » è tenuto da « Jeronymus de Triosanis » con « Jacobus de Palonibus » come notaro; il primo riceve 100 fiorini l'anno, il secondo 40 (M. 1476-1485, fol. 102 v°), trattamenti che restarono gli stessi durante tutto il pontificato d'Innocenzo VIII.

Nel 1486 l'ufficio è coperto da tre funzionari con 100 fiorini per ciascuno « Laurentius de Caffarellis unus ex magistris ædificiorum almæ Urbis », « Clemens de Tuscanella » e « Petrus Paulus Antonii civis romanus submagister stratarum et ædificiorum Urbis » (M. 1484-1488, fol. 79). Il notaio unito ai detti funzionari è « Conradinus de Antiochia ». Nel 1487 noi troviamo in funzione « Cola de Porcariis et Marcellus Capitisferri » (Ibid. fol. 80). Nel 1489 « Baptista de Archionibus et Lellus de Subbatariis, civis romanus » (M. 1489-1492, fol. 63),[1] nel 1490 « Marius de Mellinis et Paulus de Brancha », con « Corradinus de Antiochia » e « Franciscus de Taschis », come notari (ibid. fol. 64); nel 1491, « Marius Millinus et Lelius de Subbateris » (Ibid. fol. 64 v°).

(Continua.) E. Müntz.

[1] Il cognome della famiglia era Subbattari, e Lelio è nominato più volte da M. A. Altieri nei *Nuptiali*.

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

Ivan Lermolieff — **Kunstkritische Studien über italienische Malerei.** — Die Galerien zu München und Dresden. Mit 41 Abbildungen. — Leipzig, F. A. Brockhaus, 1891.

Appresso alla pubblicazione del volume di critica artistica dello stesso autore, concernente le due massime Gallerie private di Roma, già ci è dato di annunciare la comparsa di quest' altro libro, ch'è una seconda edizione riveduta ed aumentata di una parte dell'opera pubblicata dall'editore Seemann nel 1880, nella quale, com'è noto, il Lermolieff aveva passato in rassegna le Gallerie reali di Monaco, di Dresda e di Berlino.

Esaurita da vari anni quella prima edizione, con avidità ricercata e discussa in Germania, la seconda, per quanto versi sullo stesso soggetto, va fornita di molti argomenti nuovi e giungerà quindi egualmente gradita a quanti hanno a cuore lo studio dei nostri antichi autori.

Innanzi tutto, come avverte l'autore nella sua prefazione, egli vi diede più ampio svolgimento alle notizie concernenti il pittore bergamasco Giovanni Cariani; si studiò inoltre di stabilire i distintivi per cui soglionsi sceverare i disegni del veneziano Domenico Campagnola da quelli di Giorgione e massime di Tiziano. Altro argomento interessante per la critica artistica, al quale egli volle rivolgere la sua attenzione, si è quello della definizione e della enumerazione dei dipinti che, secondo il parer suo, vengono attribuiti erroneamente a maestri italiani, laddove egli vi scorge le impronte di opere di artisti d'oltremonte, massime fiamminghi, che si applicarono ad imitare o a copiare più o meno liberamente dei modelli italiani.

In genere poi, la sua seconda edizione si è avvantaggiata di una maggiore copia d'indicazioni di opere di artisti italiani più eminenti, sparse in molte raccolte sì pubbliche che private d'Europa, mercè le quali lo studioso viene a trovarsi fornito utilmente di un abbondante materiale atto alle indagini e ai proficui confronti.

Così, per esempio, dov'egli ragiona delle opere del Sodoma, gli rivendica un ritratto di una nobil donna esistente nella Galleria di Francoforte (mentre per tradizione viene ivi attribuita a Fra Sebastian del Piombo e tenuta per il ritratto di Giulia Gonzaga) non senza addurre degl'indizi caratteristici a sostegno del suo assunto.

Nella enumerazione delle opere di Lorenzo Lotto rende conto della scoperta fatta recentemente di una sua tavoletta affatto giovanile, rappresentante Danae che riceve la pioggia d'oro, e vi fa seguire poco stante altro quadro d'ingenuo concetto che vedesi esposto nel Museo artistico municipale di Milano (Lot colle figlie).

Conferma invece al Correggio nella sua prima maniera, in onta al suo aspetto lottesco a prima vista, il giovane Fauno della Galleria di Monaco. E a proposito del pittor delle Grazie egli tenta di classificare in ordine cronologico altre sue opere giovanili osservate dopo l'apparizione della sua prima pubblicazione. Tali il prezioso quadro della Natività del Bambino, di proprietà del signor B. Crespi di Milano e proveniente dall'Inghilterra (dove veniva antecedentemente considerato quale opera di scuola del Dosso), una Sacra Famiglia, dal dott. G. Bode trovata, salvo errore, in Inghilterra del pari ed acquistata pel principe di Hohenzollern-Sigmaringen, un « Congedo della Vergine » che dal possesso di una famiglia milanese passò in quello di un signore inglese.

Fra i vari soggetti dell'autore ch'egli porge riprodotti in zincotipia si distingue quello di un quadro del Museo municipale di Milano, ricavato da una fotografia del Brogi. Quanto a quello ch'è desunto da una riproduzione dei Fratelli Alinari, siamo in grado oggi di offrirne una migliore edizione mercè l'esemplare fotografico fornitoci dalla ditta medesima, che fa parte della nuova collezione eseguita col processo isocromatico. Codesto quadro di piccole proporzioni sta tuttora appeso nella saletta di scuole diverse nella Galleria degli Uffizi sotto il nome di Tiziano, per quanto il Lermolieff già da anni lo abbia additato per opera del Correggio e per tale sia stato accettato dalla generalità dei conoscitori. Egli nota come in esso appariscono le impronte dell'arte veneta giorgionesca; a queste si aggiungono, come ci pare evidente, quelle dell'arte ferrarese, quale si esplica nelle pitture del Costa e del Mazzolino. Chiude il capitolo con alcune considerazioni generiche intorno alle aspirazioni

dei grandi artisti che operarono sul principio del XVI secolo, mercè le quali ci si presentano legati in un certo comune accordo fra loro, pur seguendo ciascuno le proprie vie e secondando le personali disposizioni sortite da natura (p. 202 e seg.).

Più in là troviamo parecchie comunicazioni nuove intorno ad alcuni ritrattisti. Tali sono Bartolomeo Veneto, Antonello da Messina, Iacopo de Barbari. Nella enumerazione delle opere del primo, artista fin qui poco conosciuto, il Lermolieff ne aggiunge alcune di nuove, quali sono: la strana figura legittimata dal nome dell'autore, che appartiene al duca Giovanni Melzi (riprodotta in una tavola), l'Erodiade attribuita alla « Scuola di Leonardo da Vinci » nella Galleria di Dresda (n. 292, che venne riprodotta da Braun) e una mezza figura di donna nella Galleria di Francoforte ch'egli propone da designare agli studiosi (fotografata da Braun sotto il n. 20 del suo catalogo per l'Istituto Städel).

Agli scarsi dipinti di un ingegno peregrino quale Giorgione egli verrebbe ad aggiungerne due, e sono: una mezza figura di un giovane pastore con un flauto in mano nella Galleria di Hampton-Court presso Londra e un ritratto di proprietà del dottor J. P. Richter in Firenze, alquanto debolmente reso nell'annessa tavola. Fra i disegni attribuiti al magico pittore ne ammette pochissimi per genuini e ne riproduce uno condotto a penna, di puro sapore veneto, desunto dalla celebrata raccolta del duca di Devonshire.



MADONNA DEL CORREGGIO

nella Galleria degli Uffizi.

Vuolsi in fine, per toccare delle cose essenziali, richiamare l'attenzione dei lettori intorno al capitolo concernente Andrea Verrocchio e quanto viene di seguito. Non trovando il Lermolieff che la figura artistica di lui negli ultimi tempi sia stata rettamente delineata, egli si studia di ricrearla mediante l'esame di parecchi disegni che adduce per suoi e che contrappone a certe serie di fogli e a certi dipinti che gli vennero attribuiti. Fra le cose meno note in questa parte citeremo uno studio di putti al Louvre e una testa di donna della rac-

colta Malcolm, riprodotte in apposite tavole. Il foglio rappresentante lo studio per la Madonnina già attribuita a Leonardo da Vinci, ora a Lorenzo di Credi nella Galleria di Dresda, dà occasione al critico di prendere in esame ad un tempo tanto il quadro accennato quanto quello recentemente acquistato dalla Galleria di Monaco e quivi esposto per opera del Vinci. Egli li crede dello stesso autore, qualificando la Madonna della Pinacoteca di Monaco per una prima e più debole redazione di analogo argomento, e dagli indizi che rivela in entrambe deduce che in verun modo si possono considerare per opere non solo del grande maestro toscano, ma neppure di un pittore italiano, bensì di un meschino imitatore o plagiario che dir si voglia d'oltremonte.

E qui di seguito si compiace di dare una lista di opere di pittura da lui osservate in parecchie raccolte estere, come tali che, a suo modo di vedere, per i tratti caratteristici che vi scopre, non sarebbero che copie di Fiamminghi e d'altri oltremontani, mentre vengono presentate come prodotti genuini di arte italiana.

Il nuovo libro del critico che si nasconde sotto un nome russo darà campo, non ne dubitiamo, come i precedenti suoi volumi, ad apprezzamenti svariati, a molte discussioni pro e contro le abbondanti sue osservazioni e gli arditi suoi assunti. Una qualità che nessuno, neanche fra' suoi più decisi avversari, vorrà contendergli ad ogni modo è quella di stimolare allo studio i veri ed attivi amatori dell'arte, richiamandoli principalmente ad una pratica e continuata osservazione delle opere tramandateci dai secoli scorsi.

Gustavo Frizzoni.

La Vierge à l'Œillet. Peinture attribuée à Léonard de Vinci. — *Gazette des Beaux-Arts*, n. 1°, août 1890.

Con tale titolo il barone H. de Geymüller illustra un bel quadro acquistato l'anno passato dalla Pinacoteca di Monaco, dietro istanza del conservatore M. Bayersdorfer, per il prezzo di ottocento marchi.

Il quadro rappresenta la Vergine, in piedi, dietro un muricciuolo, sul quale posa, seduto sopra un cuscino, il Divino Infante. La Vergine porge al Bambino un garofano, che ha levato, pare, da un mazzo di fiori che le sta accanto, mentre il Figlio, con infantile vivace sorpresa, alza le braccia per prenderlo, con un movimento generale del corpo. Sullo sfondo si vedono due finestre, divise ciascuna da una leggiera colonnetta, attraverso le quali appaiono delle cime rocciose.

È un quadro di centimetri 40 × 60 di altezza, con figure di mezza grandezza naturale, dipinto ad olio sopra una tavoletta di superficie leggermente convessa.

L'opera è ben conservata, e, come osservò il Geymüller, non abbisognò di restauri, se non che ad un dito del piede del Bambino, ad una cima di monte ed ai capitelli delle colonnette.

Il Geymüller ci fa subito comprendere ch'egli crede l'opera autentica del sommo Leonardo, e s'affretta ad uscire in una tirata contro quella ch'egli chiama « l'opinion conservatrice », vale a dire contro la tendenza di non tener calcolo della cronologia delle opere di un dato autore, e della storia del suo svolgimento artistico, e di attenersi unicamente ad un certo numero di creazioni dell'epoca più perfetta e matura.

Così egli non esita a ritenere di Leonardo la *Belle Ferronnière* del Louvre, la *Annunciazione* degli Uffizi, ora dai più ritenuta del Ghirlandaio, e così via. Anzi è appunto dal confronto di questa e dal trovarvi col quadro di Monaco certe analogie particolari, e un « aire de parenté », che egli fu condotto questa volta a pronunciarsi rapidamente. Gli sembra insomma di trovarsi in presenza di due interpretazioni differenti, fatte dal medesimo artista, sul medesimo modello.

A parte la discussione sulla bontà di tale confronto, non possibile senza la visione di ambedue le opere, mi sembra che tale conclusione non regga.

Si comprende più innanzi la ragione dello zelo dell'autore nell'affermare, con tanto assolutismo, a guisa di prefazione, l'autenticità oltre che delle suddette opere, anche dell'*Annunciazione* del Louvre, per poter trarre argomento valido ad attribuire a Leonardo il quadro in discorso. Si dovrebbe partire, mi pare, da opere realmente autentiche, mentre invece l'autore, dove deve toccarle per qualche accidentalità, le sfugge.

Confessa il Geymüller essere il colorito, cosa rara nei quadri di Leonardo, splendidamente conservato; essere lo sguardo e il colore del Bambino un po' *gris ou terne;* rassomigliare questo nel corpo anche a certi tipi del Verrocchio; essere la bocca e le labbra difettose; le pieghe della veste non corrispondenti alla forma del petto; le parti ombreggiate della carne avere un'infinità di piccole rughe; essere qualche concetto un po' arbitrario, ecc.

Or bene, è tutto ciò che il 15 ottobre 1889 fa pronunciare all'autore « arrivé en face du tableau: Oui, celui-là est authentique! »?

E abbandonandosi a' voli arditi della fantasia, gli pare di potere concludere che quando il giovane Leonardo dipingeva la testa incantevole di quella Vergine era innamorato!

L'ultimo argomento, mentre doveva essere il primo, è il confronto di quest'opera con un disegno del Museo di Dresda, attribuito con ragione, secondo il Geymüller, da Bagersdorfer e Bode, a Leonardo. Pur concesso che sia uno studio per la *Vierge à l'Œillet,* quantunque la cattiva eliotipia non consenta di accertarlo, dove sono i segni caratteristici del tratteggio del Vinci, speciale persino nella direzione? Quali gli argomenti degli autorevoli critici invocati?

Ma questi dubbi mi fanno reo di quel peccato, che ora finalmente ha un nome: « l'opinion conservatrice ».

A. M.

ADOLPH VON OECHELHÄUSER — **Der Bilderkreis zum Wälschen Gaste des Thomassin von Zerclaere nach den vorhandenen Handschriften untersucht und beschrieben.** — Heidelberg, Gust. Koester, 1890.

Il chiaro Adolph von Oechelhäuser, professore di storia dell'arte nell'Università di Heidelberg, ha pubblicato un interessante studio comparativo sopra le miniature dei codici del *Wälscher Gast* di Tomassino dei Cerchiari. È un lavoro occasionale che l'egregio autore ha pubblicato durante la preparazione d'un suo lavoro assai più vasto e di grande importanza, cioè la descrizione delle miniature che si conservano nei codici della Biblioteca universitaria di Heidelberg, la quale, come ognuno sa, contiene preziosi monumenti dell'arte della miniatura germanica e straniera.

Il *Wälscher Gast* è un poemetto morale del primo poeta bilingue che si conosca nella nostra letteratura, fiorito nel Friuli nel primo quarto del secolo XIII, del quale sfortunatamente non possediamo più le opere italiane. L'autore dello studio, fondandosi sulla comparazione delle miniature dei dieci codici finora conosciuti del poemetto, con una critica severa ed un acume profondo riesce a stabilire una specie di genealogia dei manoscritti indicandone tutte le qualità artistiche e particolarità di rappresentazione. Mostra in tal modo l'autore di quanto utile sussidio alla critica letteraria può essere lo studio artistico dei manoscritti, e colla grande opera che è in corso di pubblicazione recherà grande contributo alla storia della miniatura, che è ancora uno dei *desiderata* più lontani dall'attuazione.

L. M.

Monumenti antichi pubblicati per cura della Reale Accademia dei Lincei. Vol. I, puntata 1ª, con dieci tavole e 83 incisioni nel testo. — Milano, Hoepli, 1890.

L'arte e l'archeologia oggi si danno la mano. Uno studio d'arte non sarà efficace e giovevole se non condotto con quel corredo di cognizioni e con quel sistema critico che è proprio degli studi archeologici. Uno studio archeologico alla sua volta non riescirà completo se non sarà sussidiato dall'arte.

Dire poi a qual punto termini il campo dell'archeologia pura e dove cominci quello della storia dell'arte, non è possibile, tanto più che essi si giovano a vicenda.

Partendo da quest'ordine d'idee, trova la sua ragione d'essere in questo periodico un cenno di una pubblicazione periodica archeologica che viene intrapresa anche con intendimenti artistici.

Già nel *Museo italiano di antichità classica* del Comparetti le riproduzioni, condotte con molto rispetto dell'arte ed a grande giovamento e dello studio archeologico e dello studio dell'arte, presentavano importanti monumenti. Ora, a quella notevole ed utile opera di iniziativa privata, subentra un'opera nuova con intendimenti e con mezzi ancor più vasti, perchè di iniziativa di un nucleo di studiosi e di attuazione di un ente collettivo: la Reale Accademia dei Lincei.

Di questa nuova serie, che ha titolo *Monumenti antichi,* è apparsa da mesi la prima puntata. E giacchè dell'ottimo suo risultato scientifico-archeologico altri a suo luogo dissero con competenza, è bene salutare con plauso in questo periodico l'ottimo risultato artistico, risultato che onora l'Italia nostra, i preclari eruditi che assunsero la direzione del periodico e del valente suo editore, Ulrico Hoepli.

Una relazione di Federico Halbherr sugli scavi del tempio di Apollo pythio in Gortyna, apre la serie degli studi della nuova pubblicazione e porge già la prova della importanza che sarà data alla questione dell'arte nelle riproduzioni dei monumenti. Ed invero le illustrazioni di questo studio non rimangono seconde a quelle delle opere consimili che Francia, Germania ed Inghilterra ci mandano da parecchi anni. Le illustrazioni sono, come si addice a questi lavori, di due specie: tavole e vignette intercalate nel testo; e in parte sono disegnate (massime pei rilievi architettonici), in parte sono riprodotte direttamente dal vero ed impresse coi sistemi che sono per ora l'ultima parola dell'arte grafica fotomeccanica. I frammenti di statue, i frammenti architettonici e le opere decorative sono riprodotti con tutta precisione non solo, ma anche con quel partito di chiaroscuro che è tutta un'arte e che permette uno studio utile e completo. Gli stessi pregi van pur segnalati a proposito degli altri lavori del Comparetti e del Pigorini e fanno vivamente desiderare entri nel novero delle pubblicazioni di vita duratura e rigogliosa.

GIULIO CAROTTI.

EUGÈNE MÜNTZ — **Le mausolée du cardinal Lagrange à Avignon.**

È una monografia stampata nella rivista *L'ami des monuments et des arts.* La parsimonia delle parole è in ragione diretta della densità delle idee di fatto e della singolare importanza che il monumento funebre del cardinale Lagrange, eretto in Avignone, ha nella storia della scultura francese. Dico il monumento d'Avignone, perchè il cardinale, oltre questo, volle erigersene un altro ad Amiens, dov'era vescovo; e l'idea della doppia tomba era determinata dalla volontà, dichiarata nel testamento del cardinale ed eseguita, che le parti ossee e le molli del cadavere fossero separate, e le prime si custodissero ad Avignone, le altre ad Amiens.

Della tomba di Amiens, distrutta nel 1751, restano scarsi avanzi, dei quali è notevole la statua giacente del prelato. Essa era finita nell'aprile del 1402, quando il Lagrange, pochi giorni prima della morte, dettava il testamento. Ma dal testamento stesso appare che l'altra si stava eseguendo. Distrutta anch'essa nei moti rivoluzionari di un secolo fa, descritta incompiutamente dagli

storici anteriori alla rovina e dal Fransoy e dal Soudou, posteriori, ridotta a pochi frammenti che si conservano nel museo Calvet d'Avignone, noi non saremmo oggi in grado di farci un'idea del fastoso complesso di sculture che la componevano; se l'attività indagatrice, onde il signor Müntz è spronato nei suoi studi, non fosse stata sì felice da trovare nella biblioteca Barberini un disegno del XVII secolo, che riproduce il monumento. È un'arcata gotica altissima, entro la quale, l'una sovrapposta orizzontalmente all'altra, sono incastrate sette zone di sculture. La più famosa, rimasta per fortuna, benchè mancante di quasi tutto il braccio sinistro e mutilata nella mandibola inferiore e nelle dita della mano destra, è quella che nel monumento era collocata più in basso, e che offre l'aspetto orribile d'un morto spellato e disfatto sì che poco gli resta per esser detto uno scheletro. Questa figura è stata sempre chiamata *le transi* nel senso di trapassato, dal latino *transire;* e se può credersi che alla sua grande notorietà contribuisse lo sgomento e il ribrezzo che ne traspira, dee pur dirsi che come riproduzione realistica è cosa perfetta. La meraviglia che si prova contemplandola s'accresce pensando ch'è opera d'uno scultore, il quale operava al principio del secolo XV. Quasi non v'è più traccia d'arcaismo: la conoscenza delle proporzioni e della struttura umana è matura. Lo stile stesso delle pieghe, che involgono una coscia del morto, potrebb'essere d'uno scultore nato più di cent'anni più tardi. Ma l'artista ci è rimasto ignoto. Il signor Müntz, vedendo tanto realismo e tanta foga, congettura che l'opera sia della scuola di Dijon e forse del suo capo Claux Sluter, il quale morì due anni dopo il cardinale Lagrange.

Lo studio del signor Müntz è accompagnato dalle fotoincisioni del disegno trovato nella biblioteca Barberini e delle sculture avanzate e raccolte nel Museo Calvet; le quali non hanno più che il valore delle comuni sculture francesi di quel tempo, lontane dall'ardimento e dalla scienza dimostrata dall'autore del *transi*.

G. Cantalamessa.

Lucio Mariani — **La cavalcata dell'Assunta in Fermo.**

Questo lavoro è stato pubblicato per cura della R. Società romana di storia patria nel fascicolo quinto del *Corso pratico di metodologia della storia,* e benchè sia fatto con grande acume e diligenza, questa rivista non può occuparsi di ciò che in esso è più sostanziale, perchè non ha diretta connessione cogli studi della storia dell'arte. Ma v'è una parte secondaria che giova raccogliere, e che sarà un utile frammento da amalgamare nella storia della miniatura italiana, alla quale le contribuzioni recenti del Milanesi e del Piscicelli-Taeggi non tolgono ch'essa sia ancora nel *campo dei desideri,* come scrive lo stesso Mariani. Il quale ragiona di un messale miniato per ordinazione del vescovo De Firmonibus, posseduto dal Capitolo della cattedrale di Fermo, terminante con una nota ov'è la data 1436 e il nome del miniatore: Giovanni di maestro Ugolino da Milano. Opportuna illustrazione al ragionamento è una riproduzione fototipica di una pagina del messale, rappresentante la cavalcata che solea farsi per la festa dell'Assunta, mentre muove verso la cattedrale fermana, rappresentata nel suo lato posteriore; al disopra, entro un tondo formato dal girar di steli e di foglie variopinte, è una Madonna col putto; dall'altra parte, in simmetria, un pavone che fa la ruota.

Vista la data del messale, ogni studioso comprende subito che qui non si tratta di Giovanni da Milano, notissimo discepolo di Taddeo Gaddi, ma di un artista il cui nome arriva ignoto nel campo dell'erudizione. Chi volesse giudicare dell'abilità di lui dalla fototipia offertaci dal Mariani, pur riflettendo all'inevitabile dispersione di molte grazie ingenue dello stile nel trapassar dell'originale ridente e vivace alla riproduzione fosca e smorta, dovrebbe dirla troppo manchevole e puerile per disegno, rispetto al tempo in cui l'artista operava; ma certo la pagina, che il Mariani per necessità del suo assunto ha preferito riprodurre, non è la più bella, e ciò apprendiamo da lui stesso, che descrive con ammirazione due grandi miniature paginali, rappresentante l'una una *Madonna* in piedi sotto un ricco tempio gotico, l'altra la *Crocifissione*. Ad ogni modo il Mariani crede Giovanni da Milano più bizzarro e vario che fine e sapiente, inferiore indubbiamente ai miniatori di altre città d'Italia, specialmente di Firenze.

G. C.

Enrico Ridolfi — **Giovanna Tornabuoni e Ginevra dei Benci nel coro di Santa Maria Novella in Firenze.** — Firenze 1890.

Il lavoro del Ridolfi è un modesto, ma prezioso contributo alla storia dell'arte, riguardante una delle più grandiose e splendide opere di pittura eseguite intorno alla fine del secolo XV, agli affreschi cioè di Domenico Ghirlandaio nel coro di Santa Maria Novella a Firenze.

L'opera insigne, incominciata nel maggio del 1486, era già finita nel 1490, poco dopo, forse, del termine prescritto, ch'era appunto il maggio di detto anno. Certo insieme col grande maestro hanno lavorato il fratello David ed il cognato Sebastiano Mainardi da San Gimignano; ma l'opera fu tutta da lui concepita, e, sebbene compiuta in sì breve termine di tempo, l'elevatezza dello stile, la nobiltà e chiarezza delle composizioni e la finezza di esecuzione vi sono dovunque mirabili e tali che farebbero quasi credere al miracolo ove non si sapesse anche per altre prove e testimonianze che il Ghirlandaio colla stessa facilità colla quale eseguiva imaginava e creava le sue composizioni, e che nel tempo stesso in cui era occupato a Santa Maria Novella poteva pur compiere altre opere d'importanza non lieve.

Nei freschi di cui parliamo il Ghirlandaio per colmo di abilità e rendendo più importanti le sue pitture, come specchio fedele della vita di quel tempo, tra gli spettatori delle scene bibliche rappresentate e tra i medesimi attori di esse, poneva i ritratti de' principali personaggi di Firenze, con tanto carattere e tanta vita in ciascuno che ancora paiono vivi.

È quindi naturale che tra le figure dipinte dal Ghirlandaio in Santa Maria Novella si vadano con interesse riconoscendo e scegliendo le sembianze delle persone storicamente ancor note, e si ricerchi a chi veramente possano appartenere alcune fra quelle fisonomie di persone sconosciute, in cui sono impressi con altissimo magistero i segni più spiccati d'un carattere individuale.

Questo fu il cómpito del signor Ridolfi riguardo a due delle più avvenenti figure di gentildonne ritratte negli affreschi di Santa Maria Novella; cómpito ch'egli disimpegnò con acume di critico, giungendo a risultamenti che non danno più luogo a dubbiezza alcuna.

Si sa come il Ghirlandaio abbia eseguita la decorazione di Santa Maria Novella per incarico avutone da Giovanni Tornabuoni, e come il pittore vi avesse ritratti in ginocchio anche il committente e la sua donna. Era ben naturale che pur gli altri membri della famiglia Tornabuoni dovessero prendere in quelle pitture e fra gli altri personaggi un posto al quale più facilmente fosse richiamata l'attenzione dell'osservatore.

Lorenzo di Giovanni Tornabuoni vedesi ritratto nella storia di Gioacchino cacciato dal tempio, ed è il giovane di mossa ardita, primo del gruppo, il quale tiene la destra mano sul fianco ed ha lunga zazzera color castagno ed un piccolo berretto paonazzo sul capo; e ben si riconosce, dice il Ridolfi, per la somiglianza con la medaglia e con altro ritratto di lui che Sandro Botticelli dipinse nella decorazione di una sala della villa di Giovanni Tornabuoni in chiasso Macerelli a due miglia da Firenze, allogatagli appunto da Giovanni in occasione delle nozze del figliuolo Lorenzo; decorazione che, danneggiata in parte dal tempo, fu distaccata ultimamente dalla parete e si trova ora nel Louvre.

Tra le figure ritratte da Sandro in questi stessi affreschi, il Ridolfi ravvisa pure, e credo giustamente, Giovanna degli Albizi che Lorenzo aveva di recente, cioè ai 15 di giugno del 1486, condotta in moglie, nella giovane gentildonna che, stante in piedi in mezzo a un giardino, vestita del costume del tempo, riceve in un pannolino spiegato i fiori che le sono offerti da quattro vaghe giovanette che s'avanzano verso di lei.

Giovanna degli Albizi era ammirata per la sua bellezza e le rare virtù. Due medaglie dedicate a lei ne hanno tramandate le leggiadre sembianze: se ne crede autore Niccolò fiorentino, e portano il busto di lei a destra, con la testa scoperta; alcune ciocche di capelli increspati le pendono lungo la gota, gli altri ha raccolti elegantemente dietro la nuca.

Un altro ritratto ne fece il Ghirlandaio stesso su tavola in più che mezza figura di grandezza naturale: stette in Firenze nella nobil casa de' Pandolfini in via San Gallo fino al primo quarto del secolo presente ed era indicato come il ritratto di madonna Laura; andò poi venduto e trovasi ora in Inghilterra. Ne fece una incisione in rame Niccolò Palmerini, scolare del Morghen. Il Cicognara fu il primo a riscontrare in esso il tipo di Giovanna degli Albizi, moglie di Lorenzo Tornabuoni, quale ci è dato dalle medaglie. Il Palmerini, poichè s'avvide che il ritratto da lui inciso non poteva esser di madonna Laura, ed essendosi accorto che esso corrispondeva per fattezze ed atteggiamento alla bionda gentildonna del coro di Santa Maria Novella che, vestita di broccato d'oro, e seguìta da due altre donne, assiste all'incontro della Vergine con santa Elisabetta, fondandosi sopra un'inesattezza del Vasari, affermò che il quadro da lui inciso rappresentava Ginevra de' Benci, la quale invece era già morta quando il Ghirlandaio dipingeva il coro. Giovanna degli Albizi fu adunque figurata dal grande pittore nella leggiadrissima e nobile figura ora descritta, la quale fu finora creduta Ginevra de' Benci.

L'altra giovane di tenerissima età, che pur tiene il primo luogo nell'istoria rimpetto a quella ove si vede Giovanna degli Albizi già sposa a Lorenzo Tornabuoni, e che ugualmente a capo scoperto e vestita di broccato d'oro, muove a visitare sant'Anna dopo il suo parto, è Lodovica, figliuola di Giovanni Tornabuoni, che poteva allora contare tredici o quattordici anni d'età. L'identità del ritratto con la medaglia che abbiamo di Lodovica, dice il Ridolfi, non lascia dubbiezza alcuna.

In quanto al ritratto di Ginevra de' Benci, noi non lo conosciamo. Quello dipinto, secondo il Vasari, da Leonardo, non lo possediamo. Credeva il Rosini fosse il ritratto che, a lui appartenuto, fu poi acquistato dal signor Luigi Carrand, ed ora fa parte delle collezioni del Museo Nazionale di Firenze; ma esso è cosa mediocre e non di Leonardo, ed in luogo della Benci rappresenta appunto la Giovanna Albizi Tornabuoni.

Tutto ciò insieme ad altre cose impariamo dal bello e diligente lavoro del signor Enrico Ridolfi, il quale, oltre di dir cose molto importanti con fina analisi e studio accurato, ha pure il pregio di esporle bene.

N. B.

MISCELLANEA

Fontanella in Santa Maria dell' Orto in Roma. — I lettori dell'*Archivio* osserveranno certo con piacere la riproduzione di questa elegante scultura dell' ultimo periodo del Quattrocento o del primissimo del Cinquecento: di quest' ultimo più verosimilmente, se la fontanella fu fontanella, il garbo dello stile, la diligenza con cui lo scalpello ha seguìto le più tenui movenze delle ornamentazioni ci manifesterebbero che quest' oggetto non fu primitivamente fatto per un cortile, ove vedesi adesso, ma per un luogo chiuso. Pare anche che i rilievi al-



piletta d' acqua santa nella chiesa stessa di Santa Maria dell' Orto, la quale, cominciata a costruire fin dal 1489 e poi abbandonata, fu ripresa nel 1512 e condotta al termine senza interruzione. Un bacino di forma elissoidale sostenuto da un colonnino pare veramente non dovesse esser altro che una piletta per l' acqua santa; e quando l' epigrafe murata sul pilastro, che imprigiona parte del bacino, non ci avvertisse che questa piletta fu destinata fin dal 1629 ad accogliere l' acqua d' una quanto risentiti dei festoni che inghirlandano il catino, l' abuso del trapano per traforare il marmo e per ottenere scuri profondi, una certa tendenza al carico e al fastoso accennino ad un' arte che si è già un po' scostata dalla purità dei quattrocentisti, e che non sa più appagarsi di aggetti sobri e di quiete nell' effetto generale. Si può dunque credere che questa piletta sia opera di un cinquecentista del primo periodo, il quale, prendendo le mosse dagl' insegnamenti del Quattrocento,

arreca nello stile la contribuzione che gli deriva dall'esempio delle sculture dell'impero, alle quali mi pare evidente ch'egli abbia molto guardato.

Ciò non ha impedito che l'opera riuscisse piena di vivacità e di grazia nel complesso e nei particolari. Le corone che in più punti avvinghiano il colonnino; le fasce ad onde che, poco prima ch'esso salga alla sua metà, formano anello; coi chicchi d'uva che s'affacciano dagl'interstizi quasi con un sorriso; l'eleganza di movimento delle foglie che vanno a lambire il listello della cornice; il folleggiar dei nastri sulla baccellatura del catino al disopra dei festoni, formano una festa d'arte decorativa. Il gruppetto della Madonna col putto, benchè logoro per gli abituali strofinamenti a cui la scultura dovette essere esposta quando in chiesa serviva di piletta, dà ancor modo di giudicare che nell'ignoto artista l'abilità di trattar la figura umana non era pari alla sua abilità di decoratore. E le due teste femminili che stanno ai lati, strette alla fronte da bende che ricadono a destra e a sinistra, confermano questo giudizio.

È da desiderare che questa piletta sia liberata dal muro dov'è in parte inclusa, e, ben rinettata, sia rimessa in chiesa o in altro luogo chiuso, ove possa essere ben custodita.

G. Cantalamessa.

Un quadro da ritrovare. — In un opuscolo pubblicato *In morte di Leopoldo Cicognara* (Ferrara, Pomatelli, 1834), trovasi un'incisione di un quadro, di cui si sono perdute le traccie. Nelle annotazioni dell'opuscolo è detto che il dipinto aveva appartenuto al Saroli, collettore ferrarese di cose d'arte, che lo offrì all'inglese Solly negoziante di pitture, la cui raccolta entrò a far parte della Galleria di Berlino. Leopoldo Cicognara, avendo avuto forse cognizione dell'offerta, affermò, nelle sue *Memorie sulla calcografia,* che il quadro era passato nella Galleria prussiana. Ma Giuseppe Boschini, con lettera direttagli in Venezia il 21 ottobre 1833, informavalo che il quadro stesso era stato acquistato in Bologna dal signor Pasini e riportato in Ferrara. In quali



mani passasse dipoi è ignoto. Il Boschini lo attribuiva a Cosmè, ma il canonico Agostino Peruzzi nelle annotazioni all'*Elogio funebre,* da lui dettato in memoria del Cicognara, osservò che « nell'impasto del colorito più scuro, contrapposto a lumi assai arditi e nella grandiosità delle pieghe », piuttosto doveva « vedervisi la mano dell'altro pittore ferrarese Francesco Cossa ». E per quanto è possibile giudicare dall'incisione, il canonico Peruzzi si apponeva al vero. L'iscrizione sottoposta al quadro reca il nome di Antonio Cicognara, che il canonico Peruzzi chiamò conte e suppose ferrarese ed avo dello storico, mentre è probabilmente lo stesso conosciuto oggidì come pittore e miniatore, di patria cremonese, vissuto a Ferrara nella seconda metà del secolo xv. Riportiamo con l'incisione anche l'iscrizione che vi è sottoposta, facsimile dell'originale, e la scala metrica, che ci dimostra come il quadro misurasse tre metri d'altezza e due di larghezza. Ove giunse il quadro che gli amatori di cose patrie ferraresi, nel 1834, desideravano vedere acquistato dal « provvido comune »? Saremo grati a chi ci metterà sulle sue traccie.

A. V.

Compimento del palazzo Marino in Milano, di Galeazzo Alessi [1558-1572]. — Nell'ottavo fascicolo della prima annata di questo *Archivio,* la cronaca artistica contemporanea registrava quale una vittoria dell'arte la decisione del municipio di Milano pel compimento della quarta fronte del palazzo Marino, secondo il progetto dell'architetto Luca Beltrami. Il celebre palazzo costrutto nel xvi secolo, secondo il modello di Galeazzo Alessi, ora presenta la sua fronte verso piazza della Scala in completa armonia cogli altri lati e risplende nella grandiosità e bellezza dell'antica sua architettura.

Le difficoltà maggiori che si erano opposte all'attuazione di questo razionale concetto a completare questa quarta fronte, risguardavano specialmente le aperture, la distribuzione delle porte e delle finestre, sopratutto delle porte, le quali non erano simmetriche. Il prof. Beltrami in seguito al risultato dei propri studi, sui primi studi planimetrici dell'Alessi, e sugli avanzi della incompleta decorazione della fronte in questione, aveva presentato il suo progetto senza preoccupazione alcuna della dissimetria, ma bensì unicamente coll'intento di rispettare l'antica architettura di quella fronte, di eseguirla quale era stata ideata e principiata.

All'atto pratico, durante i lavori di esecuzione del progetto di Luca Beltrami, apparvero le prove del fondamento dei suoi studi e delle sue conclusioni. Dove il piccone intaccò il muro per fare le finestre della nuova facciata apparvero i voltini antichi, contemporanei alla costruzione e che dovevano appunto servire per quelle finestre, e dove si aprì il gran vano per la porta maggiore, si trovò il grand'arco che già nel xvi secolo era stato preparato per questa. Anche lo scalone era stato interrotto al tempo del Marino, si trovò che in origine era stato incominciato a destra, ma condotto solo per una rampa che si trovò pur non compiuta.

In meno di due anni il lavoro di costruzione di questa nuova fronte fu condotto a termine.[1] La pietra colla quale si coprì ed ornò nello stile del palazzo i 2430 metri quadrati di quella fronte e dei risvolti laterali è della stessa natura di quella adoprata nel xvi secolo, cioè il ceppo gentile biancastro (puddinga): proviene da Brembate nel Bergamasco. La spesa di tutta l'opera e dell'adattamento interno dei locali del palazzo salì soltanto a 460,000 lire.

[1] Fu incominciato il 10 dicembre 1888 e fu ultimato il 10 ottobre 1890. Ora si sta ultimando lo scalone.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

SOMMARIO. — Collezione Strauss al Museo di Cluny — La nuova sala *de la Ferronnerie* al Louvre — Riunione annua della Società degli artisti francesi — Monumento a Giovanna D'Arco a Domremy — Monumento a Mamiani in Roma — Vendita della collezione Fol — Concorso Poletti per l'architettura vinto da un giovane artista fiorentino — Premio ai lavori del defunto Brentano — Commemorazione funebre del pittore E. Lami e dello scultore sir E. Boehm, del pittore Induno e dell'architetto Carimini.

Isacco Strauss, l'antico capo d'orchestra dei balli dell'Opera e della Corte, sotto il regno di Napoleone III, aveva raccolto una grande quantità di oggetti d'arte ebraici rimontanti dal XVII al XIII secolo, che formavano una collezione nel suo genere preziosissima. Questa raccolta, venuta in mano della moglie del barone Nataniele Rothschild, è stata da lei offerta al parigino Museo di Cluny, e negli ultimi giorni del dicembre 1890 ha avuto luogo la inaugurazione officiale della sala nella quale è stata posta.

La collezione comprende centoventi pezzi, fra i quali si fanno specialmente notare i seguenti:

Un velo di tabernacolo, ricamato e rappresentante il Sacrificio di Abramo;

Un'arca santa, destinata a contenere i libri della Legge, spettante all'epoca del Risorgimento e proveniente dalla sinagoga di Modena. È di noce, e fatta a guisa di armadio, e porta cinquantaquattro piccole formelle traforate, di stile gotico e di sette differenti disegni.

Vi si vede pure una piccola arca portatile, appartenuta ad un oratorio privato, e ricchissima. È di argento sbalzato e cesellato, ornata di rosoni, pure di argento, e avente nel centro parecchie gemme di diverso colore. Ai quattro angoli ha colonnette spirali dorate, ed è sormontata dalla figura di un fanciullo che porta un istrumento musicale. Appartiene alla fine del XVII secolo, e racchiude i volumi della legge sacra ravvolti nella *mappa*, lunga striscia di tela bianca, sulla quale si usava ricamare il nome di ogni maschio nato nella famiglia e la data della sua nascita.

Vi sono poi diversi candelabri a sette, otto e nove braccia, di legno, di argento o di rame, fra i quali uno d'argento bellissimo; molte scatole in filigrana, diverse mani indicatrici, bacchette di metallo prezioso, terminate da una manina con l'indice steso, con le quali gli officianti usano seguire il testo dei libri sacri che vengono letti nelle sinagoghe. Ve n'ha una ricchissima di diaspro sanguigno, terminata da una manina d'oro; e un'altra ornata di diversi emblemi, con in cima una palla e un cono, lavorati a giorno, e sormontati dalla necessaria manina.

Vi sono inoltre gioielli, corone, anelli, sigilli, amuleti, incensieri, libri di preghiere, e tanti e tanti altri preziosi oggetti che è superfluo ricordare qui tutti.

Basti concludere che la sala Strauss è riuscita una delle più importanti del già tanto ricco Museo di Cluny.

— Anche quello del Louvre si è arricchito di una nuova sala speciale, nella quale sono stati, con felicissima idea, raccolti tutti i lavori in metallo che rimanevano dispersi in varie gallerie del Museo medesimo. Statuette, piatti di stagno tedeschi e veneziani, candelieri, cofanetti, orologi, tutto è stato riunito in un solo insieme. Vi si ammirano i *Due ladroni*, opera presunta di Michelangelo; dei candelieri artistici della cappella di Montmorency; due figure di Gian Bologna, che adornano due alari lasciati ultimamente al Louvre dal signor Bareiller; alcuni bronzi di Donatello e della sua scuola, e una quantità di altri oggetti d'arte preziosi.

Ricorderò la splendida armatura di Enrico II, circondata da una quantità d'armi importantissime, fra le quali emerge una così detta *lingua di bove* con lo stemma della famiglia Gonzaga, stata acquistata in questi ultimi tempi e rarissima.

Questa nuova stanza porterà il nome di *Salle de la Ferronnerie,* e non sarà delle meno interessanti di quel grande Museo.

— Ha avuto luogo l'annua riunione della Società degli artisti francesi, e dai rapporti, letti in seno all'assemblea, sono stati messi in rilievo i danni che alla Società stessa ha portato quella deplorabile scissura, della quale a lungo parlai nelle prime mie cronache dell'anno 1890. Sembra che questa, fra le altre cose, abbia alquanto compromesso l'avvenire della cassa-pensioni

che stava già sul punto di raggiungere il mezzo milione.

Si è pure parlato della fondazione di un laboratorio speciale che sarebbe destinato a fornire colori assolutamente puri e durevoli. Una Commissione è stata nominata, con incarico di ricercare e raccogliere le antiche tradizioni sulla fabbricazione dei colori, che si trovano sparse per tutte le biblioteche.

Si è pure gettato un grido d'allarme relativamente alle annuali esposizioni di Monaco di Baviera, nelle quali si è voluto ravvisare un pericolo per la durata della supremazia artistica della Francia. A scongiurare tale pericolo si è raccomandato di migliorare senza posa il *Salon* del Palazzo dell' Industria.

— Il monumento decretato a Giovanna D'Arco, che deve sorgere di fronte alla casa dov'essa nacque a Domremy, è stato affidato per la sua esecuzione allo scultore signor Mercié. Egli ha intenzione di rappresentarla in piedi, vestita del suo abito contadinesco, e con ai piedi la conocchia abbandonata per sempre. A modello sarà scelta una giovane del paese che presenti le qualità della razza d'onde Giovanna discese. La statua sarà in marmo, e il piedistallo, privo di qualsiasi ornamento, sarà tagliato in granito dei Vosgi.

— Da un monumento straniero passiamo ad uno nostro, a quello cioè decretato a Terenzio Mamiani qui in Roma.

La Commissione esaminatrice del nuovo concorso per questo monumento ha definitivamente scelto, per la esecuzione, il bozzetto dello scultore signor Mauro Benini, salvo lievi modificazioni da introdurvisi ancora. Ha poi riconosciuto meritevole di ogni lode anche il bozzetto dell'altro concorrente signor Adolfo Laurenti, facendo voti perchè venga a questo accordato, pel suo lavoro, un premio di mille lire.

Questi due bozzetti saranno esposti al pubblico nel Palazzo delle Belle Arti pei primi otto giorni dell'anno che sta per cominciare.

— In questo mese abbiamo avuto in Roma una vendita artistica che ha raggiunto una importanza degna dell'Hôtel Druot di Parigi. Ne è stata oggetto una splendida collezione di oggetti d'arte e di libri, raccolta dal ginevrino signor Walter Fol, stabilitosi da gran tempo in Italia, prima a Roma e poi a Spoleto, dove è morto, e che era un appassionatissimo cultore d'arte e bibliofilo. Quantunque moltissime belle cose egli avesse già regalate ai pubblici Musei della sua città nativa, glie ne rimanevano ancora tante da destare l'ammirazione di quanti eran chiamati a visitarle.

La vendita di questa raccolta attrasse una infinità di amatori e di speculatori: gli incanti furono affollatissimi e spinti ad elevatissimi prezzi. Oltre i libri, i quadri, gli acquerelli, i bozzetti, figurarono a tal vendita gioielli antichi, merletti, tappeti ed altre rarità. Sarebbe impossibile far qui cenno dei capi più preziosi andati in vendita, perchè numerosissimi. Il Fol era intelligentissimo e gli oggetti da lui raccolti eran di grande valore. Con la morte di Walter Fol, l'arte ha perduto un amatore intelligente.

— L'Accademia di San Luca ha pronunziato il suo definitivo giudizio sull'ultimo concorso Poletti di architettura, al quale è annesso il premio di una pensione di lire cento mensili durante un quadriennio. Ad unanimità di voti è stato giudicato vincitore il concorrente presentatosi col motto *Initium*. Aperta la relativa busta, si trovò esser questo il giovane architetto, studente nel R. Istituto di Roma, signor Francesco Cirone, fiorentino. A questo egregio artista la mia cronaca augura di cuore che tutta la sua futura carriera somigli al suo *Initium*.

— A Torino si è chiusa la esposizione di architettura con un atto che ha riscosso l'approvazione ed il plauso di quanti amano sinceramente l'arte.

Il primo e più grande premio, la grande medaglia d'oro del Re, è stato assegnato alle opere del compianto Giuseppe Brentano, del vincitore del concorso internazionale per la nuova facciata del Duomo di Milano, di quell'artista che tante speranze faceva di sè concepire, quando la morte, in questi giorni stessi or fa un anno, venne a rapirlo nel suo maggior vigore e nel più forte sviluppo del suo genio fecondo.

Speriamo che con lui non sia morta anche l'opera sua, e che la facciata da lui ideata venga tradotta ad effetto, vincendo tutte quelle basse invidie e quelle vie gelose che, mancato lui, potrebbero contrariarne l'esecuzione.

— Debbo chiudere con alcuni cenni necrologici, ciascun dei quali, pur troppo, segna una perdita per l'arte all'estero e presso di noi.

Eugenio Lami, il pittore delle eleganze, come veniva chiamato, si è spento a Parigi in età di 91 anni: e quantunque le sue tele fossero passate di moda (perchè ora anche l'arte ha una moda) non per questo meno gli intelligenti d'arte ne ammiravano l'ingegno. Il *Carlo I* e l'*Abdicazione di Maria Stuarda* saranno sempre citati come due lavori bellissimi. Ciò nonostante egli aveva avuto il coraggio di abbandonare il gran genere e si era dato di preferenza all'acquerello ed all'illustrazione di opere letterarie, nei quali lavori ebbe pochi rivali. Questo genere d'arte, che pur richiede talento e non poco, deve a lui l'essere stato fatto rifiorire, e l'avere anche adesso dei coltivatori celebri, fra i quali basti citare il Detaille.

Molto più giovane del Lami è morto, il venerdì 12 dicembre ultimo, in Londra, sir Edgardo Boehm, ungherese d'origine, artista di gran fama e che aveva il titolo di scultore della Regina. È stato trovato morto improvvisamente nel suo studio dalla marchesa di Lorne, principessa reale, figlia della regina Vittoria, che si portava quivi per lavorare sotto la sua direzione.

Uno dei più ragguardevoli suoi lavori è la statua colossale della sovrana d'Inghilterra, stata innalzata nel

reale castello di Windsor. Egli aveva pure eseguito le statue di tutti i componenti la famiglia reale inglese, ultima delle quali è stata quella dell' imperatrice-madre di Germania, destinata anch'essa ad ornare una delle sale del nominato castello.

Noi poi abbiamo veduto estinguersi in questi giorni due valentissimi artisti, Girolamo Induno e Luca Carimini.

È morto il primo in Milano, il 18 di questo mese, in età di 63 anni. Era discepolo del celebre Sabatelli, e fu pittore illustre al pari del fratello Domenico, quantunque si dedicasse ad un genere di pittura diverso. Fu patriotta esimio, e combattè tutte le guerre nazionali del 48 e 49 in Lombardia ed a Roma. Qui si ebbe tante ferite a San Pancrazio che rimase salvo per miracolo. Andò anche in Crimea, e seguì poi Garibaldi nel 59. Tornato a casa, riprendeva i pennelli, e frutto del suo lavoro indefesso è stata una quantità di tele bellissime, tra le quali citeremo soltanto la *Ciociara ferita da una scheggia di bomba*, il *Ritorno del volontario*, il *Racconto del ferito*, *Aspromonte*, e l'*Incontro di Garibaldi con Vittorio Emanuele*.

Fu uomo di cuore eccellente, e la sua perdita è stata sinceramente compianta da tutti.

Il comm. Luca Carimini ha cessato di vivere il 14 dello scorso mese qui in Roma, e la sua morte è stata deplorata vivamente da quanti conobbero lui e le opere sue.

Fu architetto di non comune valore, e restano di lui molti edifizi assai pregevoli, fra i quali ricorderò il nuovo convento di via Merulana, che viene unanimemente tenuto una delle più belle fabbriche erette in Roma in questi ultimi tempi.

Altre chiese ed altri palazzi egli ha lasciati, che onoreranno sempre il suo nome come quello di un artista nutrito di forti e severi studi e coadiuvato da un fertile ingegno.

Questi mesti ricordi rendono luttuoso per l'arte l'anno 1890.

Gennaio 1891.

C. Galeazzi.

NECROLOGIA

EMILIO MARCUCCI.



ENTRE gli amici speravano per la sua forte fibra e la sana costituzione di confortarsi per lunghi anni ancora nell'affettuosa amicizia di lui, Emilio Marcucci, nel penultimo giorno del trascorso novanta, improvvisamente cessava di vivere a Bibbiena, suo paese natio.

Aveva soli 53 anni.

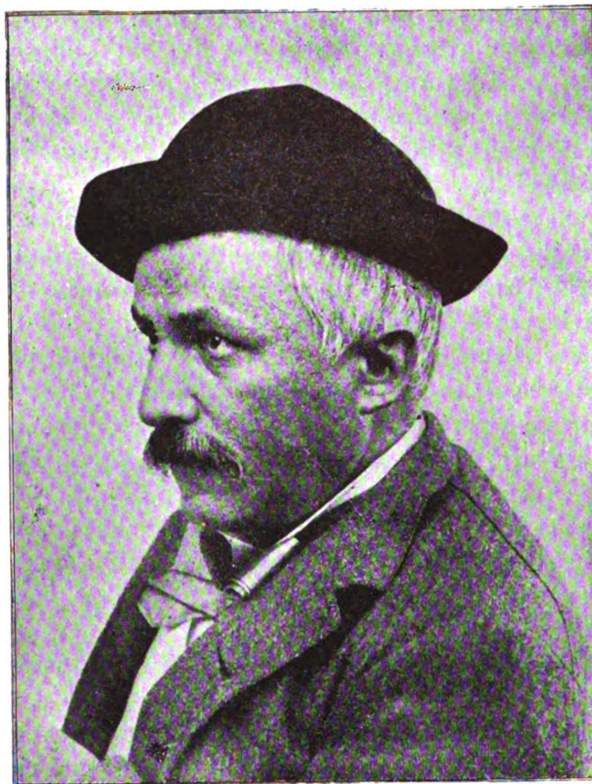
E in questo periodico per il quale aveva promesso di lavorare e che si augurava poter pubblicare di lui una memoria sul Guasti, lunga promessa con più lunga e pur troppo vana attesa, nessuno avrebbe creduto dovesse toccare a noi invece il triste ufficio di commemorare lui, modesto e appassionato cultore dell'arte, così presto rapito a quei prediletti studi che formarono lo scopo precipuo della sua vita, e nei quali, è giusto affermarlo, era riescito ad ottenere non facile riputazione di vero erudito.

Bisognava averlo conosciuto intimamente per comprendere tutta la sincerità della sua passione, tutto il caldo e giovanile entusiasmo che nelle questioni artistiche sapeva portare: e fu forse questa passione che, unita ad una rara ed ammirevole indipendenza di carattere, contribuì a farlo apparire qualche volta un po' più rude di quello che poi in fondo non si fosse o, per dirla franca, poco pieghevole a certe esigenze e poco curante di certi riserbi che son oggi patrimonio comune di chi specie voglia salir alto, costringendo la propria coscienza a transazioni o a ripiegamenti. Uomo davvero prezioso in questa epoca che andrà celebre per restauri e demolizioni fatte non sempre con sani e retti criteri d'arte; perdita gravissima in questi tempi nei quali tutti pare fatalmente si sian dati la mano per contribuire alla dispersione o allo sciupìo dell'artistico patrimonio di cui va ricca e rispettata la patria.

Dopo aver atteso i primi anni allo studio della botanica, si recò in Sardegna per l'incarico avuto di studiarne la flora. Ma insieme alla botanica, o meglio, più della botanica perchè già vinto dalla passione per l'arte, coll'arte amoreggiò e si diè a fare ricerche e studi intorno alle chiese dell'isola, mettendo insieme dei ricordi che nella sua modestia non volle mai pubblicati: con quanto danno per gli studiosi è facile immaginare quando si pensi alla coscienza, alla pazienza e all'amore che egli metteva sempre nei lavori suoi.

Tornato dalla Sardegna, la botanica lasciò addirittura per dedicarsi totalmente e definitivamente agli studi storico-artistici e in special modo a quelli dell'arte medievale, nella quale, e per

la serietà de' suoi propositi e per la passione che vi aveva posta, riescì valente ed estimato conoscitore. Fu primo saggio il progetto della facciata del Duomo di Firenze, da lui presentato in uno dei concorsi: lavoro che senza dubbio risentiva un po' troppo della sua inesperienza, tanto che egli stesso soleva mostrarlo dopo agli amici chiamandolo la sua stazione di partenza. Ma non tardò ad affermarsi coi due progetti per la facciata di San Lorenzo prima, poi con gli altri due per il completamento della facciata della Badìa di Fiesole, dove con arte felice incorniciò i vecchi avanzi della facciata dell'undecimo secolo con un partito architettonico rispondente al carattere generale del monumento; lavoro che gli meritò il premio all'esposizione di Torino del 1880.



EMILIO MARCUCCI.

Concorse alla facciata del Duomo di Savona, ai monumenti per Vittorio Emanuele a Torino e a Roma, alla facciata del Duomo di Milano ove, malgrado l'eccessivo sviluppo delle torri, apparve inteso in modo mirabile il carattere e lo spirito di quel genere di architettura, e ultimamente si meritò onorevole distinzione a Bologna nel progetto da lui presentato per la facciata di San Petronio.

Ma troppo lunga sarebbe la serie de' suoi lavori se noi volessimo enumerarli tutti. Non potremmo però dimenticare gli studi pazienti e amorevoli per la ricostituzione e completamento del monumento a Bartolommeo Aragazzi in Montepulciano, opera di Donatello e Michelozzo, i cui pezzi sono tuttora sparsi per il Duomo di quella città, e la ricomposizione del monumento a Innocenzo VIII del Pollaiuolo nel San Pietro di Roma.[1]

[1] Pochi giorni avanti alla sua morte, mi scrisse offrendomi per l'*Archivio* il suo studio sulla ricomposizione del monumento d'Innocenzo VIII, della quale intanto mi mandava una fotografia. Non so se la mia risposta lo trovasse ancor vivo. Se lo scritto è compiuto, spero che potrà esser pubblicato in questo periodico. D. G.

E mentre per la città e fra gli amici si spargeva la triste nuova della immatura fine di lui, quasi contemporaneamente usciva nel fascicolo dei *Ricordi di Architettura* il suo progetto per il completamento e restauro della chiesa di San Casciano nel Pian di Pisa, opera nella quale si rivela mirabilmente la serietà e la profondità de' suoi studi e l'amore che in ogni suo lavoro portava.

Fu ispettore dei monumenti della provincia di Firenze per molti anni, e ne fu tolto immeritatamente, in seguito a dissensi artistici intorno al restauro di una delle nostre chiese. Pur troppo fu dimostrato in seguito quanto egli fosse per le sue convinzioni e affermazioni più degli altri nel vero! E il suo ingegno avrebbe potuto dare frutti anche maggiori, se quel desiderio di scrupolosa esattezza, quella incontentabilità dell'opera propria che erano le caratteristiche principali del suo temperamento non gli avessero tarpato le ali a più facili successi. È per questo che di lui l'*Archivio storico* non ha mai potuto pubblicar nulla, sebbene sempre lo si trovasse animato dalle migliori disposizioni: ma prima che soddisfar gli altri l'opera sua doveva contentar lui: ed era tanto incontentabile! Ai primi dello scorso dicembre mi scriveva:

« Nello studiare il coro della Pieve di San Casciano presso Navacchio, mi son trovato a portare un pezzo avanti un vecchio mio studio su quei cori che prima del XVII secolo occupavano tanta parte della navata principale delle chiese pisane e lucchesi non solo, ma di molte altre ancora. E ti dirò anche che il coro del Duomo di Pisa, il quale sino a qui si credeva che fosse sotto la cupola, era invece al termine della navata maggiore. Il transetto era tutto libero come è ora. E si capisce benissimo che, mentre infuriava l'incendio, il quale cominciò, come ricorderai, dalla facciata, cercassero subito, dopo aver messo in salvo il Sacramento e la Madonna di sotto gli organi, di sconficcare e portar via le tarsie del coro, per impedire che i travi in fiamme che cadevano in chiesa, o venivano sempre più avvicinandosi alla cupola, non bruciassero quelle opere di legname ».

E questo studio avrebbe in questo periodico vista la luce se la morte a un tratto, e quando ancora egli poteva esser utile coll'opera e col consiglio a quell'arte alla quale tutto sè aveva consacrato, non ce l'avesse disgraziatamente rapito.

Di lui non può dirsi come di molti: fu amato da tutti. Ebbe, nell'arte s'intende — perchè come uomo tutti eran concordi nell'apprezzarne le qualità del cuore e della mente — avversari e non pochi, i quali sarebbero stati verso di lui più benevoli se l'avessero più intimamente conosciuto e avessero voluto o saputo trovare scusa agli impeti di lui nel carattere franco e aperto e nella interezza della sua coscienza. Pochi e saldi amici furon però consolazione e conforto nelle amarezze che molte dovette sopportare durante il corso della sua artistica vita: ma a questi amici, or che la morte ha fatto tacere i fuggevoli dissensi, oggi, tutti gli studiosi e gli amanti delle artistiche memorie si uniscono per mandare l'ultimo saluto alla tomba così presto dischiusa dell'uomo, dello studioso, dell'artista.

Firenze, 10 gennaio 1891.

I. Benvenuto Supino.

RICHARD FISHER.

Li 3 dicembre 1890 moriva a Hill Top (Midhurst) in Inghilterra l'onorando Richard Fisher, tanto benemerito dell'arte italiana e in particolare della nostra storia dell'incisione. È morto



RICHARD FISHER.

serenamente, a ottantun anni, confortato dall'affetto della sua famiglia, fra le sue collezioni di incisioni italiane e tedesche e di giapponesi *netsukés*. La sua vita fu dedita specialmente all'Italia, che amava, che idolatrava in cuor suo, raccogliendo religiosamente e studiando le incisioni dei nostri grandi antichi maestri. Della sua raccolta compilò e pubblicò un catalogo, che donò agli amici,

ai raccoglitori, che comprendevano e dividevano i suoi entusiasmi. Acuto osservatore, si schierò con Rumohr, Koloff, ecc., per dimostrare come molti dei nielli pubblicati dal Cicognara ne' suoi *Materiali per la storia della calcografia,* e ritenuti autentici dal Duchesne e classificati dal Passavant, ora conservati in gran parte nelle collezioni Rothschild e Spitzer a Parigi, altro non sono che contraffazioni eseguite al tempo del Cicognara. Invano il Dutuit, forsanco per nobilitare alcuni di quei falsi nielli da lui posseduti, lottò contro le opinioni del Fisher: la verità finisce sempre per trionfare. Quelle verità il Fisher le bandì nella sua *Introduction to a Catalogue of the Early Italian Prints in the British Museum* (London, 1886); un'opera coscienziosa, profonda, frutto dell'esperienza di una intera vita, riassunto degli studi compiuti sul tesoro di stampe in possesso del British Museum, che il Fisher, per commissione della Direzione del Museo, classificò ad uso degli studiosi. Il catalogo, quantunque renda loro servizi preziosi, non fu ancora pubblicato a seconda dei voti di tutti gli amatori, che altamente ne apprezzano il considerevole valore; come non fu pubblicato il catalogo descrittivo delle incisioni di Marcantonio e della sua scuola, che la famiglia dell'illustre uomo serberà fra le cose più care. L'Italia ha perduto col Fisher un gentiluomo che aveva un culto ideale per il suo grande passato, che diffuse in Inghilterra la cognizione delle sue glorie artistiche. Due generazioni lo hanno veduto raccolto nello studio delle nostre celebri incisioni, godere la bellezza di quelle produzioni, investigarne i creatori. Possa la memoria dello storico sapiente essere onorata com'egli onorò quella dei nostri artisti.

A. Venturi.

Domenico Gnoli, *Direttore responsabile.*

Roma - Tip. dell' Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-a.

QUADRI DI MAESTRI ITALIANI

NELLE GALLERIE PRIVATE DI GERMANIA



III.

La Galleria Weber di Amburgo.



LA Galleria civica d'Amburgo, detta «Kunsthalle», è un istituto relativamente moderno, in cui è curata in prima linea anche l'arte moderna, e che per questo rispetto ha acquistato nel suo direttore dottor Lichtwark una forza tale che non si può desiderare la migliore. Però nella collezione Wesselhoeft, la quale è passata tutta intera alla Galleria civica, ci si offre anche una scelta raccolta di opere del fiore dell'arte fiamminga, ed il gabinetto delle incisioni è celebre per una grande scelta di antiche incisioni italiane. La città di Amburgo ha poi nella persona del signor console Edoardo Weber uno dei primi collezionisti della Germania. La sua collezione di monete è ritenuta per una delle più importanti collezioni private di tal genere, e la sua Galleria di quadri antichi e moderni è la più grande ch'io abbia finora conosciuto in Germania.

L'amore che il signor Weber ha per l'arte ci si mostra subito appena si entra nella sua bella e spaziosa casa, che si trova sull'Alster, su quel lago intorno al quale sorgono le case dei ricchi Amburghesi e che fa di Amburgo una delle più belle città. La casa è tutta ornata di pitture dei migliori artisti moderni tedeschi e francesi, e i più celebri nomi ci salutano dalle pareti. I quadri di scuola antica hanno trovato un posto degno di loro in un lato della casa in parte rifabbricato ed in parte fabbricato a nuovo, e si trovano presentemente in due grandi sale illuminate dall'alto al primo piano ed in una terza grande sala al piano terreno. Quest'ultima contiene quasi esclusivamente opere dell'antica scuola tedesca e fiamminga; della tedesca specialmente vi sono opere importanti; e mi basti accennare a nomi come l'Altdorfer, il Burgkmair, Hans von Kulmbach, Hans Baldung Grien e Bartolomeo Bruyn, rappresentati tutti da buoni esemplari, per dimostrare l'importanza di questa raccolta. In questa sala si trovano poi anche alcuni quadri minori di scuola italiana. La prima delle due sale illuminate dall'alto contiene lavori del fiore dell'arte fiamminga nel secolo XVII, ed anche qui troviamo di nuovo i nomi dei migliori artisti, sicchè è da vedersi qui il nerbo della raccolta. In fine nella seconda sala sono riunite le opere di scuola spagnuola ed italiana.

Si vede che questa collezione, non solo per la sua ampiezza, ma anche per il modo con cui è composta, si eleva al di sopra del comune: l'amore del suo proprietario per l'arte non si limita a scuole o ad epoche stabilite; egli non raccoglie da un punto di vista limitato, ma il suo

interesse si estende egualmente su tutto il campo della storia dell'arte, ed egli cerca di riunire opere che rappresentino tutti i popoli e tutti i tempi. Per questo rispetto la sua raccolta sta in opposizione alla maggior parte delle Gallerie private di Germania, eccettuata forse quella del signor Wesendonck a Berlino. Per gentile liberalità del proprietario, essa è aperta al pubblico in alcuni giorni della settimana, e il godimento che si prova nel visitarla è facilitato da un catalogo in cui son registrati i dipinti come sono distribuiti sulle singole pareti. Considerando poi l'importanza della collezione, è da salutarsi con somma gioia la decisione presa dal signor Weber di farne compilare un accurato catalogo scientifico; di questo lavoro è stato incaricato il professore Woermann, direttore della R. Pinacoteca di Dresda, ed ogni amatore dell'arte deve essere grato di cuore al signor Weber per questo atto che contribuisce a rendere sempre più nota la sua collezione. Finora essa è rimasta poco conosciuta e solo una volta ne fece una breve rassegna il professore von Pflugk-Hartung. [1]

Noi ci occuperemo soltanto dei lavori italiani. Ma come negli articoli per lo innanzi pubblicati in questo periodico intorno ad altre collezioni private, così anche in questo siamo ben lontani dal voler dare un elenco preciso di tutti i quadri italiani: questi brevi studi non sono destinati ad altro che ad essere una specie di guida per gli Italiani amatori dell'arte, i quali visitino la Germania, una guida che serva loro a trovare le più notevoli opere artistiche della loro patria, però soltanto quelle delle quali si possa in qualche modo venir a parlare in un lavoro di storia dell'arte. Anche qui partirò da questo principio, e perciò non voglia adirarsi meco il proprietario della collezione di cui mi occupo, se passo sotto silenzio parecchi de' suoi quadri di scuola italiana.

Il numero dei quadri di cui dovrò trattare è tuttavia così grande che sarà più opportuno dividerli secondo le scuole. Cominceremo con la scuola fiorentina, della quale sono da nominarsi parecchi dipinti, e prima di tutto una *Adorazione del Bambino* con figure grandi tre quarti del naturale. Innanzi ad una capanna è inginocchiata a destra la Madonna in atto di adorare il Bambino che giace innanzi a lei; a sinistra, pure in atto di adorazione, sta inginocchiato un angelo. Il quadro è molto danneggiato: le carni specialmente sono ritoccate, ed in conseguenza di ciò hanno preso un tono rossiccio cupo. Il quadro è della scuola di Lorenzo di Credi, ma non è abbastanza buono per poterlo attribuire al maestro stesso. Poco lontano è appeso un dipinto caratteristico, ma poco attraente, del suo scolaro G. A. Sogliani, che nell'espressione delle teste e nelle ombre profonde mostra l'influenza di fra Bartolomeo. Dovrebbe appartenere all'ultimo periodo della sua carriera artistica e rappresenta in mezze figure grandi metà del naturale la *Madonna* che tiene innanzi a sè il Bambino in piedi su di una balaustrata; alla sinistra del Bambino sta sulla balaustrata il piccolo san Giovanni, dietro di lui un angioletto, e a destra, dietro la Madonna, san Giuseppe. Domenico Puligo è rappresentato da un buon quadro raffigurante la *Madonna col Bambino* in grembo, alla cui sinistra sta santa Elisabetta col piccolo san Giovanni. Ad un pittore fiorentino che risente l'influenza di Andrea del Sarto appartiene anche il *Busto d'uomo* in grandezza naturale, rivolto per metà verso destra, vestito di nero e con un gran cappello nero. È molto sbiadito e sembra aver perduto le velature, per cui è impossibile ascriverlo a qualche artista; esso fa pensare però ad un maestro come il Franciabigio. Una *Madonna col Bambino,* da lei tenuto in grembo con ambe le mani, in mezza figura e grande tre quarti del naturale, proviene dalla scuola di fra Filippo Lippi, alla quale accennano subito il tipo delle teste, l'esecuzione dei capelli di color biondo chiaro e il modo di dipingere le carni con penombre rossiccie e leggiere ombre bruno-verdi. Questo dipinto non è però tanto fino da potersi ritenere del maestro stesso, ma è opera di un suo buono scolaro. Meno buona, ma della stessa provenienza è una piccola figura di *San Giovanni Battista,* che forse s'avvicina più alla scuola del Botticelli; qui ritorna un particolare del quale ho già fatto menzione parlando d'un quadro della collezione Vieweg in Braunschweig, quello cioè di una scure conficcata in un tronco d'albero secco. Un tondo con la rappresentazione della *Sacra Famiglia* e il piccolo san Giovanni

[1] *Repertorium für Kunstwissenschaft,* vol. VIII.

con due angeli in atto di adorazione, appartiene ad un debole artista, che nella figura della Madonna (che è di gran lunga la migliore di tutte) ci presenta una vera copia di una figura di Filippino o di Raffaellino del Garbo. A quest'ultimo si ascrive un dipinto bellissimo e molto



MADONNA ATTRIBUITA A RAFFAELLINO DEL GARBO

(Galleria Weber di Amburgo).

ben conservato, che è il più attraente fra i quadri fiorentini della collezione: è una *Madonna* con veste color carmino e manto azzurro forte, che con ambe le mani tiene il Bambino in piedi innanzi a sè su di un parapetto coperto d'un panno a striscie di vario colore. Dietro la Madonna è tesa fra due colonne una striscia di panno verde; in basso, vicino al parapetto, si vede da ciascun lato una testa d'angelo che guarda in su. Il Waagen[1] vide questo dipinto nella col-

[1] *Kunstwerke und Künstler in England,* II.

lezione del conte Shrewsbury ad Alton Tower in Inghilterra e lo descrisse come opera di Raffaellino del Garbo. Devo confessare che non posso convenire in questa attribuzione; almeno non ho mai veduto sotto tale aspetto questo amabile maestro. Coi quadri di Berlino, nei quali egli è così eccellentemente rappresentato, questo dipinto non ha proprio alcuna analogia; e mentre di solito egli mostra di essere in relazione con Filippino, qui invece apparisce prima di tutto quella con Domenico Ghirlandaio, oltre ad uno stile artistico in buona parte affatto proprio. Mentre le forme forti e carnose del Bambino richiamano alla mente il Verrocchio, la Madonna coi suoi tranquilli occhi scuri e con la bocca serrata mostra il tipo del Ghirlandaio. Notevoli sono i capelli, ondulati biondi chiari quelli della Madonna e biondi d'oro quelli degli angeli, che ricadono dritti ai due lati della faccia. L'angelo di sinistra mi sembra imitare nell'atteggiamento del capo quello che tiene il panno nel dipinto del Verrocchio rappresentante il *Battesimo di Cristo,* conservato nell'Accademia di belle arti in Firenze. Ad ambedue i lati delle colonne si vede un paesaggio con alberi, i cui chiari sono rialzati in oro. Del resto nessun punto di contatto con Filippino, bensì col Ghirlandaio, e veramente con le sue ultime opere, anche nei colori chiari e forti e dipinti in modo da imitare lo smalto. Il quadro mostra una esecuzione uniforme e meravigliosamente accurata fin nei più minuti particolari; il tono delle carni è chiaro e splendente, senza ombre troppo forti; la modellazione alquanto piana. Per me è cosa fuori di dubbio che abbiamo innanzi a noi un artista, la cui derivazione è a cercarsi prima di tutto nel Ghirlandaio e non in Filippino Lippi; non saprei proporre un nome, ma forse l'unita riproduzione servirà a trovarlo.

Finito così di parlare delle opere di scuola fiorentina, volgiamoci a quelle della vicina scuola senese. Uno dei dipinti posteriori del Sodoma è quello rappresentante *Lucrezia che si uccide,* sorretta da un giovane e da un vecchio che stanno dietro di lei, tutti in figure di grandezza metà del naturale. Nella testa di Lucrezia si manifesta tutto il sentimento della bellezza proprio al Sodoma; del resto il quadro non è molto piacente; le ombre nere fuliginose sono in parte penetrate attraverso il tono giallo delle carni ed anche nel resto il quadro sembra aver sofferto. In ottimo stato di conservazione è invece una *Sacra Famiglia con santi,* di Domenico Beccafumi, del tempo in cui quest'artista s'atteneva al Sodoma, e che è uno dei più bei quadri ch'io conosca di questo maestro. Il Bambino, sorretto dalla Madonna, sta in piedi su di una balaustrata; a destra gli sta inginocchiato accanto il piccolo san Giovanni in atto di adorazione; dietro la Madonna si vedono a destra santa Caterina da Siena, a sinistra san Giuseppe.

Oltre a questo non sarebbero da nominarsi che due deboli *Madonne,* l'una delle quali ricorda Ambrogio Lorenzetti, l'altra si accosta moltissimo a Matteo di Giovanni.

La scuola umbra è rappresentata da tre dipinti, uno dei quali, una lunetta, è ascritto al Perugino stesso, mentre invece non è che della sua scuola; nel mezzo si vede, in una mandorla, il Dio Padre in atto di benedire con la mano destra e tenendo il mondo nella sinistra; a ciascun lato un angelo adorante. Gli altri due sono due opere autentiche, alquanto grandi, di Marco Palmezzano. Nel primo, che è il maggiore, vedesi la *Madonna in trono col Bambino* sotto un arco incrostato a mosaico, oltre il quale si vede nel fondo uno di quei paesaggi montuosi che sono caratteristici di questo maestro; a sinistra del trono sta san Pietro, a destra san Giovanni. Nella composizione e perfino nei tipi si mostrano reminiscenze veneziane. Pur troppo il quadro fu male restaurato e fu ridipinta anche la segnatura che presentemente è: MARCUS PALMASANUS R. FOROLIVIENSIS PINSEBAT. Anteriore a questo è l'altro quadro alquanto più piccolo, che in un cartellino attaccato al gradino del trono porta la segnatura, in parte ritoccata: MARCHUS PALMEGIANUS PICTOR FOROLIVIENSIS FACIEBAT M°CCCCCXV, e rappresenta la *Madonna in trono col Bambino* seduto nel suo grembo; dietro il trono è steso un tappeto rosso; accanto al trono a destra ed a sinistra rupi ed alberi scheletriti. Tanto in questo quanto nell'altro dipinto le figure sono grandi tre quarti del naturale.

Proseguendo il cammino verso il nord dell'Italia, dobbiamo far menzione dell'unico quadro di scuola ferrarese che si trovi nella raccolta. È ascritto dubitativamente a Dosso Dossi, ma non ha niente a che fare con lui ed è invece una copia del grande affresco dipinto dal Garofalo

nel 1523 per la chiesa di Sant'Andrea a Ferrara, rappresentante l'allegoria del *Trionfo del nuovo Testamento sull'antico* e che ora si trova nell'Ateneo di Ferrara (n. 59). Nella copia c'è qualche variazione richiesta dalla riduzione in piccolo e dal formato differente (che qui è più alto che largo), ma ci sono tutti i gruppi principali della composizione così sparsa del Garofalo. Il colorito, il paesaggio e tutta l'esecuzione mostrano che la copia, dipinta probabilmente verso la metà del XVI secolo, proviene dalla scuola ferrarese stessa e che può essere lavoro d'uno scolaro del Garofalo.

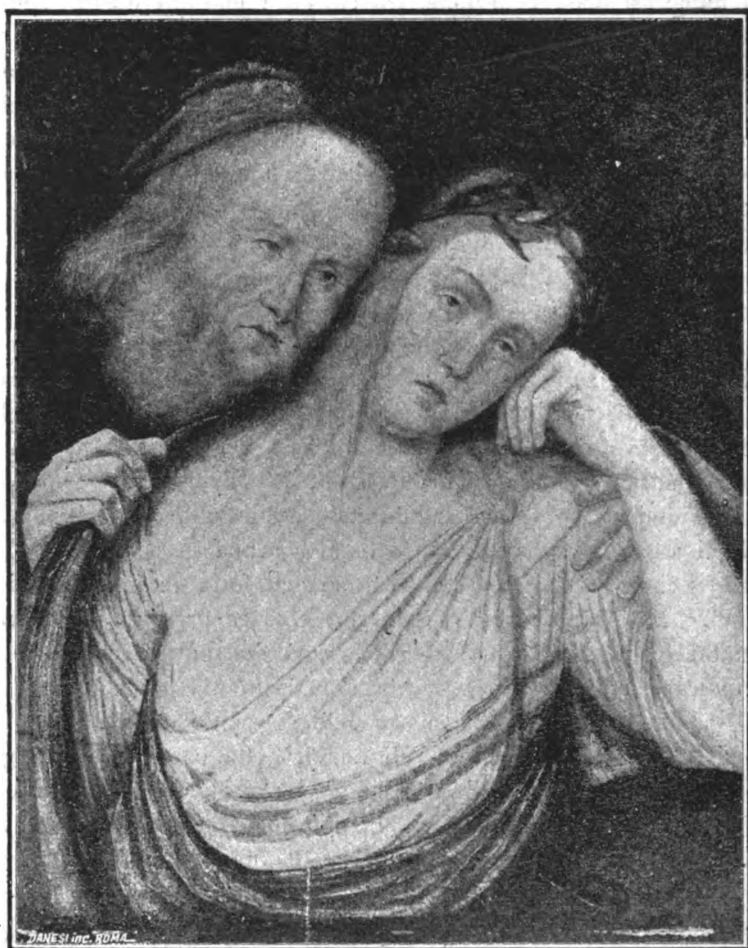
Veniamo ora alla scuola veneziana ed a quelle da essa dipendenti, delle quali abbiamo i lavori di gran lunga più numerosi della collezione, fra cui più d'uno interessantissimo. Procedendo per ordine di tempo, spetta il primo posto ad un quadro di Girolamo da Treviso rappresentante in mezza figura la *Madonna* in atto di adorare il Bambino giacente innanzi a lei su d'un cuscino giallo che sta su un parapetto. Da una finestra a sinistra si vede un paesaggio attraversato da un fiume; accanto ad esso sorge un castello al quale conduce un ponte. Il quadro in alcuni punti presenta delle screpolature malamente turate; del resto è molto ben conservato. In un cartellino si legge la segnatura: HIERONYMVS TARVISIO P.

Subito dopo a questo per ordine di tempo viene un quadro per noi di sommo interesse e veramente importante per la storia dell'arte. Esso appartiene ad un artista di cui non si conoscono che poche opere e del quale tratta a lungo in apposito capitolo, dandone un'eccellente caratteristica, il Morelli nel suo ultimo libro intorno alle Gallerie di Monaco e di Dresda; intendo dire Iacopo de' Barbari. Il quadro ha speciale importanza perchè porta tutta intera la firma del pittore e la data 1503, ed è quindi, per quanto io so, l'unico lavoro di data precisa del Barbari, oltre al dipinto del 1504 conservato nella Galleria di Augusta e rappresentante una *Natura morta.*

Agli otto quadri del maestro veneziano citati dal Morelli come esistenti in Germania se ne aggiunge pertanto un nono, e per di più indubitatamente autentico, il che non è ancora del tutto certo per alcuni degli altri. Il nostro dipinto si trovava prima in possesso del signor consigliere Kretz a Regensburg, e come colà esistente si trova già citato in un articolo su Iacopo de' Barbari pubblicato dal Koloff. [1] Ma passiamo ad esaminarlo: esso rappresenta in mezze figure, grandi circa la metà del naturale, un *Vecchio che abbraccia una fanciulla,* o che forse soltanto le parla confortandola, a giudicare dall'espressione mesta e malcontenta del volto di lei. Innanzi sta la fanciulla coi capelli sciolti di color giallo chiaro e leggermente ondulati, con il volto atteggiato a mestizia, gli occhi dall'espressione stanca, gli angoli della bocca tirati in giù; tiene il capo lievemente abbassato ed appoggiato al braccio sinistro che riposa su di un cuscino con cui il quadro termina a destra in basso. La camicia bianca, che ricade in pieghe sottili e delicate, le è scivolata per metà dal seno ed è in parte coperta da una veste di color verde splendente; intorno ai capelli gira una corona di fiori. Alla sua sinistra si vede un vecchio con barba e capelli lunghi e folti; egli appoggia la mano sinistra sulla spalla della fanciulla e con la destra le tiene la veste; ha il capo coperto da un berrettino rosso. Ambedue mostrano il cranio particolarmente alto e sviluppato proprio alle figure del Barbari; il capo della fanciulla è stretto; quello del vecchio largo, con occhi che guardano obliquamente, quali li ritroviamo anche in parecchie sue incisioni, per esempio in quelle del Bartsch, 9 e 22. Nel resto si trovano le particolarità caratteristiche rilevate dal Morelli, cioè la bocca alquanto aperta, la palpebra superiore molto pronunciata, tozzo e rotondo il pollice; quest'ultimo è addirittura deforme e in generale i movimenti delle mani sono duri e rigidi. Il quadro è dipinto ad olio con colori molto fluidi, che non svaniscono l'uno nell'altro; i chiari sono sovrapposti a striscie, e quelle dei capelli sono straordinariamente fine. La tecnica ha un po' dell'impacciato e sembra piuttosto quella d'un disegnatore o d'un incisore, che quella d'un pittore; il che reca tanto maggior meraviglia, inquantochè il dipinto del 1504 conservato ad Augusta è di una esecuzione addirittura perfetta, e per la sua finezza sembra quasi una miniatura. La tavola è di legno di tiglio e a destra del capo della fanciulla vi si legge la segnatura: IA. D. BARBARI, MDIII, con sotto un caduceo. Sia che si

[1] MEYER, *Künstlerlexikon,* vol. II, p. 710.

consideri l'argomento, la forma o l'esecuzione di questo dipinto, nessuno, io credo, penserebbe che sia opera di un quattrocentista italiano; se lo ascriverebbe invece ad un artista nordico sul quale sia passato un soffio dell'arte italiana; ad ogni modo ciò prova che il Barbari, quando lo dipinse, doveva aver già passato alcuni anni in Germania. L'unita riproduzione servirà a confermarlo e forse fornirà qualche altro dato per conoscere questo maestro, intorno al quale regna ancora l'oscurità. Come possono accordarsi col nostro quadro delle opere, quali gli affreschi del sepolcro di Agostino Onigo in San Nicolò a Treviso e lo stupendo ritratto di giovane nella Galleria



QUADRO DI IACOPO DE' BARBARI

(Galleria Weber di Amburgo).

del Belvedere in Vienna? Non sembra impossibile, perfino in un artista che invecchia, un regresso quale si vede venendo da questi ultimi lavori al nostro quadro o alla *Galatea* di Dresda? Sia pure che un artista prenda un nuovo indirizzo, assuma nuove forme, come vediamo negli Olandesi del secolo XVI che hanno gustato l'arte italiana; tuttavia egli non perderà la capacità artistica alla quale una volta è giunto, nè l'abilità di valersi dei mezzi tecnici. Alle notizie date dal Morelli intorno a Iacopo de' Barbari, vorrei qui fare una rettifica ed una aggiunta: la *Testa di Cristo*, ch'egli cita come posseduta dal dott. Lippmann in Berlino, trovasi presentemente nella collezione della signorina Przibram in Vienna, ed agli otto quadri del Barbari ch'egli nomina come esistenti in Germania è da aggiungersi, oltre a quello ora descritto del signor console Weber, una *Madonna col Bambino e santi* nella Galleria di Berlino (n. 26-A). È bensì vero che essa è quasi comple-



«SACRA FAMIGLIA» DI ANDREA PREVITALI

(Galleria Weber di Amburgo).

tamente ridipinta; ma vi si può ancora riconoscere con sicurezza l'individualità e la mano del Barbari, il quale qui mostra di dipendere interamente dalla scuola veneziana.

Non così interessante come il quadro testè esaminato, ma tuttavia un'opera molto caratteristica e buona di Andrea Previtali, è una *Sacra Famiglia* in mezze figure, in cui la Madonna tiene in grembo il Bambino coperto d'una vesticciuola bianca ed ha alla sinistra san Giuseppe volto in profilo verso destra; il fondo è formato a sinistra da alcune rovine, attraverso le quali si vede il cielo giallo per il tramonto, a destra da un paesaggio boscoso con alti monti in lontananza. Il tipo rotondo del capo della Madonna e l'esecuzione molle, liscia e diligente del quadro lo riportano alla metà della carriera di questo maestro, freddo, ma sempre diligente e che piace per il suo colorito vivo e chiaro. È in ottimo stato di conservazione e proviene dalla collezione Andreossi di Milano.

Un dipinto con mezze figure di grandezza naturale, rappresentante lo *Sposalizio di santa Caterina,* è detto « della maniera di Giorgione »: a destra è seduta la Madonna tenendo in grembo il Bambino, che infila l'anello nel dito di santa Caterina inginocchiata innanzi a lui; a sinistra vedesi un guerriero barbuto, certamente san Giorgio, con armatura di ferro color grigio ed una bandiera in mano. In questo quadro si notano varie influenze: il tipo della Madonna è della maniera giovanile di Tiziano, santa Caterina ricorda Bonifazio I, mentre invece san Giorgio coi suoi folti capelli simili ad una parrucca accenna al Palma. A quest'ultimo accenna anche la delicata modellazione delle carni dal tono aureo, e non si cadrà in errore ascrivendo il dipinto ad un artista educato alla scuola del Palma. Al maestro stesso poi appartiene una graziosa *Annunciazione* con figure di grandezza naturale, in formato più largo che alto, che si deve contare fra i più bei quadri italiani della collezione: a destra, in una stanza con finestra ad arco, si vede la Madonna inginocchiata innanzi ad un genuflessorio, sul quale tiene con la mano sinistra un libro aperto, mentre alza la mano destra in atto di stupore; dalla parte sinistra si vede avanzarsi l'angelo con la mano destra sul petto e tenendo il giglio nella sinistra. Per la finestra si vede il Dio Padre, su di una nuvola e la colomba che vola innanzi a lui. I tipi e le carni son quelli dell'ultimo periodo del Palma; l'esecuzione è larga e vivace. È notevole però un movimento drammatico delle figure, che di solito non si riscontra in questo maestro, ed alcunchè di manierato nella loro posa e specialmente nelle mosse delle mani. Un quadro ricco di figure grandi la metà del naturale, raffigurante l'*Esposizione al tempio,* dall'atrio del quale si vede a destra un paesaggio montuoso, è opera di Bonifazio II, d'esecuzione viva e larga, d'ottimo colorito.

A Tiziano sono attribuiti, ma come pura supposizione, due quadri, però a torto. Entrambi sono notevoli per il loro soggetto: il primo rappresenta la *Lotta fra la morte ed un armigero,* che, giacendo supino a terra con la gamba destra alzata, si appoggia al braccio sinistro e cerca di parare il colpo con la spada che tiene nella destra; porta calzoni bianchi e rossi ed una tunica a sparato di color rosso carmino. La morte, raffigurata non già da uno scheletro, ma da un uomo straordinariamente muscoloso in parte putrefatto, tien fermo a terra l'armigero montandogli sopra col piede destro, tiene nella mano sinistra la lancia spezzata già vibrata contro di lui e stringe nella destra una corta spada per dargli il colpo mortale; le svolazza intorno una veste nera. Il colorito, e specialmente il carmino della veste, mostra in fatto che il quadro è d'origine veneziana, e l'esecuzione rivela una mano molto abile: tutto l'insieme è pastoso e a larghi tratti, ma accenna piuttosto ad un tecnico alquanto rozzo che ad un grande artista. La rappresentazione è però così estranea al pensiero italiano ed ha un carattere così completamente nordico, quale vediamo nei *Balli delle morti,* ed in altre incisioni degli « artisti minori » tedeschi, che subito mi venne l'idea che il quadro dovesse essere ispirato ad una incisione tedesca. Ed infatti il suo originale è l'incisione 52 di Jacob Bink, per cui dobbiamo vedere in esso una copia posteriore dall'incisione d'un « artista minore » tedesco eseguita da un Veneziano. Con ciò cade naturalmente fin da bel principio la possibilità di pensare a Tiziano, il quale certamente non sarebbe mai sceso ad una simile riproduzione. Come abbiamo detto, anche la tecnica, per quanto buona, è alquanto rozza e le manca lo spirito elevato del grande artista; ed io credo che non si andrà errati di molto attribuendo il dipinto ad uno degli imitatori di grandi maestri, come Pietro della Vecchia.

L'altro quadro ascritto a Tiziano è un gran *Paesaggio,* bellissimo per composizione e per colorito, il quale, di chiunque siasi, è un dipinto che aggiungerebbe ornamento a qualunque Galleria: a destra scorre sotto alti alberi fronzuti un ruscello, sulla sponda del quale s'è posta a sedere una nobile famiglia con ricche vestimenta; a sinistra lo sguardo spazia sul castello di Cadore e più in là sui monti dolomitici; in alto il cielo azzurro scuro. Il colorito scuro è veramente splendido ed è ben degno di un Tiziano; l'esecuzione è larga e vivace e tradisce una mano bene esercitata. Però le vesti delle piccole figure adoperate soltanto come macchiette accennano all'ultimo trentennio del secolo decimosesto, e per questo periodo dell'attività artistica di Tiziano sono qui accentuate troppo fortemente le particolarità, innanzi tutto le fronde, in cui si possono osservare perfino le forme delle foglie. Tiziano avrebbe riprodotto la stessa cosa con molto meno. Però il quadro deve certamente essere d'un Veneziano suo contemporaneo, e se anche non se ne può trovare il nome, tuttavia ciò non guasterà a nessuno il piacere di gustare questo eccellente quadro. Sembra che esso si sia prima trovato nella collezione del conte Castellani in Torino.

Il gran compaesano di Tiziano, il Tintoretto, è rappresentato da un bellissimo ritratto dal tono chiaro dorato, che dicesi sia quello di Ottaviano Farnese e in cui è raffigurato un uomo sulla trentina completamente armato; egli è rivolto per metà a sinistra, tiene la mano sinistra appoggiata all'anca, e con la destra distesa mostra il motto: « *Fides mea in Deo est* », scritto sulla parete; a sinistra innanzi a lui sta un elmo riccamente ornato con una Vittoria. Un *Cristo incoronato di spine e mostrato al popolo,* gran quadro con figure grandi tre quarti del naturale, di colori vari e con ombre molto nere, si ascrive a Iacopo Bassano, ma forse appartiene piuttosto a Francesco.

Dobbiamo a questo punto nominare un altro lavoro del fiore dell'arte italiana, una *Deposizione* del grande pittore bresciano detto il Moretto, gran quadro con figure di grandezza naturale. Pur troppo alla grandezza non corrisponde del tutto la qualità, e sebbene non si possa negare che nella composizione ci sia una certa grandiosità, tuttavia per il colorito il dipinto è inferiore alla maggior parte delle opere di questo maestro; la luce ha il tono della creta ed è dura; lo scuro ed il chiaro stanno immediatamente accanto l'uno all'altro. Ciò si spiega quando si considera il tempo in cui il quadro fu dipinto: la sua segnatura è: ANO . DOM . MDLIV . MENS . OCT., ed è questo l'ultimo anno di vita di questo artista. Il quadro proviene dalla collezione Frizzoni Salis in Bergamo e lo esaminarono più da vicino i signori Crowe e Cavalcaselle. Di quadri della scuola veneziana d'epoca posteriore sono da nominarsi anzitutto due dipinti alquanto grandi del Tiepolo, veramente splendidi, rappresentanti l'uno l'*Andata al Calvario,* l'altro la *Crocifissione;* sono due quadri di primissimo ordine e provengono dalla collezione Brentano in Francoforte s/M. Due quadretti con le figure di *Sant'Eligio* e di *Sant'Antonio da Padova,* che pure gli vengono attribuiti, non sono abbastanza vivaci per potergli appartenere e saranno a maggior ragione da ascriversi al Tiepoletto, del quale c'è anche una *Madonna col Bambino* in mezza figura. Di Bernardo Belotto la collezione possiede due eccellenti quadretti, una *Veduta della Piazzetta* ed una *Veduta di Venezia dalla Dogana;* e parimente due di Francesco Guardi, una *Veduta del Ponte di Rialto* ed un *Paesaggio con rovine,* quest'ultimo di speciale finezza. Al contrario una grande *Veduta del Pantheon di Roma,* ascritta ad Antonio Canale, non sembra abbastanza buona per questo maestro.

Terminando la nostra rassegna arriviamo ora a Milano, la cui scuola è pure rappresentata da alcune opere, però non di primo ordine. Nomineremo prima il ritratto in profilo a sinistra d'un giovanetto di circa quindici anni; porta una veste di color azzurro carico, sotto la quale spunta in alto una striscia di color verde cupo; sul capo coperto da folti capelli biondi ha un berretto rosso cinabro; il fondo è formato da una parete di marmo bruno scuro. La carne ha un tono bruno pallido, affatto particolare; è dipinta su fondo bruno e rilevata su di esso per mezzo di strisciette con dei chiari bianco-giallastri come la creta, che risaltano più fortemente agli angoli interni degli occhi, ed anche il contorno del viso è chiaro. I capelli sono tutti a strisciette, l'esecuzione larga e ad una fina tempera. Il quadro è attribuito ad Ambrogio de Predis, e certamente gli si avvicina moltissimo, nè io saprei nominare un altro artista milanese al quale

attribuirlo; però Ambrogio de Predis nei dipinti ch' io conosco mostra una tecnica molto più fina ed è molto più accurato. Con maggior sicurezza si può nominare l'autore d'un altro ritratto, il quale ha bensì molto sofferto ed è fortemente ritoccato, ma mi sembra mostri ancora la mano di Bernardino de' Conti nel duro contorno, nella modellazione piana e nelle ombre plumbee. In esso è rappresentata in profilo verso destra una forte figura di donna di mezza età su fondo verde scuro. I suoi capelli scuri, lisci e tirati sono raccolti di dietro in un panno nero, mentre



RITRATTO DI GIOVANETTO ATTRIBUITO AD AMBROGIO DE PREDIS

(Galleria Weber di Amburgo).

davanti sono coperti da un velo bianco; ha un abito nero tagliato a quadrato ed un cordone nero intorno al collo. Il terzo quadro di scuola milanese è una grande *Ascensione di Maria al cielo:* Maria è librata in alto in una gloria di teste di cherubini; ha a' suoi fianchi due angeli che suonano la tromba, e sotto di essi altri due inginocchiati, essi pure in atto di suonare; giù si vedono i dodici Apostoli inginocchiati intorno alla tomba della Madonna, e nel fondo un ampio paesaggio con alture. Tutte le teste hanno capelli ricciuti, la bocca aperta, mani carnose e corte, e le carni di un color rossiccio caldo con profonde ombre nere. Il quadro è da tempo attribuito a Cesare da Sesto, ma quest'attribuzione mi sembra molto incerta.

In fine nomineremo brevemente alcuni quadri delle scuole italiane posteriori. La collezione contiene una grande quantità di lavori d'artisti eclettici, fra i quali alcuni grandi dipinti di Galleria propriamente importanti e degni di speciale menzione. Primo di tutti un capolavoro di Annibale Carracci, opera di una rara grandiosità di composizione e di gran forza di colorito, rappresentante in figure di grandezza naturale la *Visione di san Rocco:* a destra è inginocchiato il santo con lo sguardo volto in alto alla Madonna col Bambino che scende verso di lui stando su di una nuvola, sotto la quale si scorgono tre graziose teste d'angeli; a sinistra c'è il grande cane del santo con un pane in bocca. Il quadro si trovava prima nella collezione del duca d'Orléans. [1] L'artista romano Carlo Maratta è rappresentato da un grande quadro di Galleria proveniente dalla collezione del duca Marlborough in Blenheim Castle, del quale parlò già il Waagen. [2] È una rappresentazione simbolica, in figure di grandezza naturale, del *Trionfo di Cristo sul peccato:* la Madonna col Bambino in braccio, circondata da angeli, schiaccia il serpente che sta sul mondo. Dalla collezione del duca di Litta in Milano proviene una *Allegoria dell'amore* di G. C. Procaccini, dalla composizione sovraccarica, ma di ottimo colorito, il cui gruppo principale fu riprodotto in incisione da P. Caronni. Un'opera di rara bellezza di quel pittore, di solito sempre noioso, che è il Sassoferrato, è una *Crocifissione* con la segnatura GIOV. BATT. SALVI PX. Pure sotto ottimo aspetto ci si presenta Carlo Dolci nella mezza figura di una *Santa Caterina,* opera tutt'altro che sdolcinata e di una forza eccezionale di colorito. Ai pittori naturalisti nel senso più stretto della parola ci conduce una importante *Adorazione dei pastori* di grandezza quasi naturale, un tondo di quell'artista che pur si deve annoverare fra gli italiani, che è Giuseppe Ribera, il quale vi è firmato col suo nome intero e la data 1630. Il suo scolaro Salvator Rosa lo eguaglia pienamente per grandiosità, arditezza di modellazione, esecuzione e forza di colorito in un quadro esistente in questa collezione e rappresentante in figure di grandezza naturale l'*Uccisione di Abele.* Due quadri ascritti al Domenichino, una *Cleopatra* ed un *Giudizio di Paride,* non gli appartengono invece per niente, e tanto meno appartiene al Guercino il quadro che gli viene attribuito rappresentante l'*Incredulità di san Tommaso,* che proviene dalla scuola del Caravaggio.

Con ciò abbiamo finito di esaminare i più notevoli quadri italiani della collezione; il gran numero di essi mostra quanto importante sia questa raccolta anché per gli Italiani amatori dell'arte. Nel visitare la Germania essi non dovrebbero pertanto fare a meno di fare una gita ad Amburgo, anche se non si trattasse che di studiare delle opere provenienti dalla loro patria; inoltre è probabile che essi troveranno in questa collezione qualche altra opera che qui non è ancora citata, giacchè il gentile proprietario si adopera instancabilmente a completare e ad arricchire la sua raccolta.

FRITZ HARCK.

[1] *Notice historique sur la Galerie du Palais Royal,* vol. I, incisione del Romanet.

[2] WAAGEN, op. cit., vol. II, p. 41.

FIERAVANTE FIERAVANTI

E L'ARCHITETTURA BOLOGNESE NELLA PRIMA METÀ DEL SECOLO XV

I.



'ARCHITETTO emiliano Fieravante dei Fieravanti, uno dei migliori della prima metà del secolo XV, e, a' suoi tempi, uno dei migliori idraulici d'Italia, è stato interamente dimenticato dagli storici dell'arte perchè confuso col celebre suo figliuolo Aristotile. Costui, infatti, assorbì l'opera paterna, anzi l'opera di tutta una famiglia, perocchè gli furono attribuiti anche i lavori dell'avo suo Rodolfo e dello zio Bartolomeo. A tali confusioni, abbastanza frequenti nella storia, s'era prestata inoltre l'enorme incertezza ed oscurità della genealogia dei Fieravanti, genealogia ch'io, sulla scorta dei documenti, credo di stabilire abbastanza bene. Un po' di luce avea gettato su di loro Michelangelo Gualandi spogliando diverse carte degli archivi ed esaminando i libri battesimali, [1] ma oltre al non aver visto tutto ciò che poteva vedere ne' propri documenti, non ha spinto la ricerca in tutto e per tutto.

Certamente l'opera d'Aristotile è la più importante nel campo scientifico. Egli, con Bertola da Novate, coll'Aguzio cremonese e con altri più o meno *obliati,* contribuì al progresso dell'idraulica per istudi e scoperte di cui si diede quasi tutto il merito a Leonardo da Vinci. Converrebbe, quindi, raccogliere in una monografia tutto ciò che si conosce e si trova intorno ad Aristotile, e veramente non è poco. Il Gualandi, Carlo Malagola, [2] Carlo Canetta, [3] Luca Beltrami [4] e parecchi storici d'arte e di meccanica, o cronisti bolognesi hanno trattato di lui; ma, oltrechè restano documenti inediti, sarebbe necessario raccogliere *le fronde sparte* e mettere bene in luce quello strano artista che trasportava torri, raddrizzava campanili pendenti, inalveava fiumi ed alzava ròcche e la chiesa del Kremlino.

[1] *Memorie originali italiane risguardanti le belle arti,* Bologna, tip. Sassi. Serie V (1844), pp. 103-107, 185-98 - Serie VI (1845), pp. 193-96 — *Aristotele Fioravanti meccanico ed ingegnere del secolo XV* (*Atti e memorie della R. Deputazione di Storia patria per le provincie di Romagna.* Anno VIII, 1869, pp. 57-70). Scrivo *Fieravanti* e non *Fioravanti* perchè mi piace di seguire la maggior parte degli antichi documenti e gli storici contemporanei ad Aristotile.

[2] *Del trasporto della torre di Santa Maria del Tempio in Bologna detta della Magione* (*Politecnico* di Milano, vol. XXII) — *Delle cose operate in Mosca da Aristotele Fioravanti* (*Atti e mem. della R. Deputazione di Storia patria per le provincie di Romagna.* Nuova serie, t. I (1877), pp. 207-232.

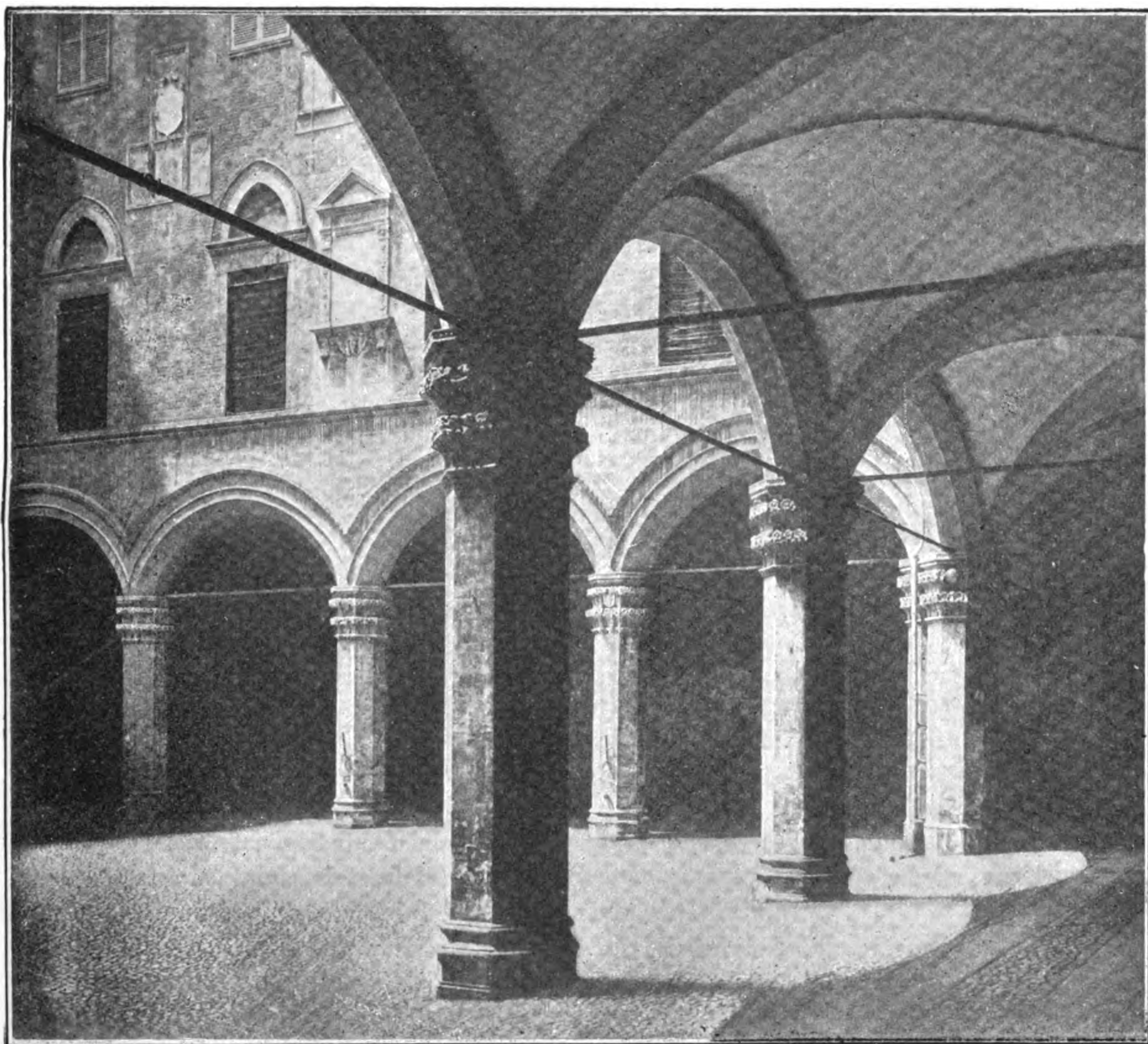
[3] *Aristotele da Bologna* (*Archivio storico lombardo,* Anno IX, 1882, pp. 672-97).

[4] *Aristotele da Bologna al servizio del duca di Milano* (1458-64). Milano, 1888.

Intanto quest'articolo servirà a mostrare quanta parte dovette avere Fieravante nell'educazione del figlio Aristotile. Gli studi d'idraulica sono già molto curati da Fieravante chiamato sino a Terni per lavori ch'ei fece alla cascata del Velino e che, secondo il solito, furono assegnati ad Aristotile.

Così stabilisco la genealogia di quella dotta famiglia d'artisti.

Nel secolo XIV viveva in Bologna un Fieravante I, dal quale nacque il Rodolfo che fu padre



LOGGIA DEL PALAZZO DEGLI ANZIANI.

di Bartolomeo e del nostro Fieravante artista, che chiamerò II. Nelle matricole della *Compagnia dei Battuti* conservate nell'Archivio degli Ospedali si trovano registrati infatti « Bartolomio de ridolfo muradore della cappella di s. felixe, Bartolomio de redolfo della cappella di s. Felixe fradello de fioravanti, m° fioravanti de redolfo muradore c. s. Uxe *(sic)* Ingignerio »; e « Bartolomio de Redolpho de fieravanti muradore in cappella di s. felixe ». [1]

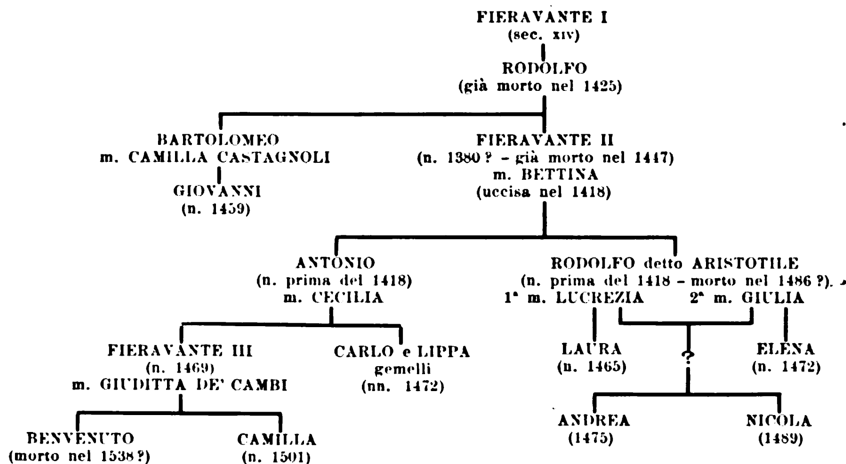
[1] Dai Libri battesimali di San Pietro in Bologna esaminati dal Gualandi: « 1459. Iohannes filius magistri Bartholomei de floravantis murarii et camille eius uxoris ». Nelle *Memorie originali* citate il Gualandi avea letto *Iohanna filia* invece che *Iohannes filius*.

Un documento che esaminerò più avanti prova che Rodolfo era già morto nel 1425. Bartolomeo sposò Camilla Castagnoli, dalla quale nel 1459 ebbe un figlio cui pose il nome di Giovanni.[1] Il Gualandi aggiunge anche come nati da Bartolomeo un Lodovico ed un Francesco, ma lavora d'ipotesi credendo che si riferisca a Bartolomeo Fieravanti un documento che ricorda semplicemente un Bartolomeo muratore. Così arbitrariamente lo stesso critico insinua un altro Bartolomeo tra Fieravante I e Rodolfo, mentre s'ha l'indicazione chiarissima nelle rubriche dei *Battuti,* che Rodolfo nacque d'un Fieravante.

Da Fieravante II e da sua moglie Bettina uscirono, prima del 1418, Antonio ed il famoso Aristotile. Questi, cui dapprima fu imposto il nome dell'avo *Rodolfo,*[2] ebbe due mogli: Lucrezia che nel 1465 gli partorì Laura, e Giulia che nel 1472 gli partorì Elena.[3] Non so da quale delle due mogli nascessero i due maschi Andrea e Nicola. Il primo è noto perchè seguì il padre in Russia; dell'altro, sconosciuto sino ad oggi, ho trovata memoria in un documento del 19 settembre 1489: « Magistri Aristotiles decessit relicto Nicola eius filio, ecc. ».[4]

D'Antonio, ch'ebbe in moglie una Cecilia, nacquero: Fieravante III il 18 aprile 1469 e i gemelli Carlo e Lippa il 23 settembre 1472.[5] Da Fieravante III finalmente e da Giuditta dei Cambi nel 1501 nacque Camilla,[6] ed un Benvenuto che fece testamento nel 1538.

Su questi documenti è dato stabilire parte dell'albero dei Fieravanti, così:



La famiglia durò in Bologna assai tempo ancora e, seguendo le indicazioni raccolte dal Montefani nel suo enorme ed inedito spoglio di notizie sulle famiglie bolognesi,[7] si potrebbe com-

[1] Nell'Archivio degli ospedali detti *della Vita,* in Bologna, esistono gli statuti e le matricole della Compagnia dei Battuti, nei quali si fa ricordo dei Fieravanti. I nomi citati li ho ricavati dalla Matricola scritta nel 1410, c. 66 *recto;* dalla Matricola nuova « refata » l'anno 1427, c. 48 *recto,* c. 50 *recto;* dalla Matricola « novamente refacta » nel 1453, c. 3 *recto.*

[2] Trovo nella Matricola dei Battuti aperta col 1393, ma registrato sotto 1414 circa un « Magister Franciscus condam magistri petri aristotilis de cappella Sancti Marini ». Dal luogo dove abitava e dall'assenza dei nomi consueti alla famiglia Fieravanti, nasce la certezza che quel Francesco non apparteneva a questa famiglia e che nell'Aristotile mentovato non si deve cercare un antenato di Aristotile Fieravanti. È vero che appare anche un « Francesco di Fieravanti tinctore », ma assai tardi, nelle Matricole del 1508 e 1520, insieme ad Antonio Fioravanti e a Lunardo Fioravanti.

[3] Libr. battes. « 1465: Laura filia Aristotelis feravantes et lucretiae eius coniugis » — « 1472: Helena filia Aristotelis feravantis et Iulie eius coniugis ».

[4] Arch. notarile di Bol. lib. LXIV, c. 238 *recto.*

[5] Lib. batt. « 1469: Feravantes filius Antonii de feravantis et Cecilie » — « 1472: Carolus Ant. et Lipa filii Antonii feravantis et Cecilie ».

[6] Lib. batt. « 1501: Camila filia feravantis de feravantis et eius coniugis Iuditae de cambi ».

[7] Bib. Univ. di Bol. Alcuni hanno sostenuto che la famiglia, detta poi dei *Fieravanti* per il predominio del nome *Fieravante,* fosse in origine distinta col cognome *Alberti.* Non ho trovato atti che comprovino questa notizia. Invece il docum. citato dell'Archivio notarile dice chiaro: « M.r Aristoteles condam fieravantes de fieravantis ingignerius bon. ».

piere l'intera genealogia dei Fieravanti, sino ad Annibale ultimo « di questa veneratissima casa » morto nel dicembre del 1779, *decrepito.* È vero che uscirono di lei altri ragguardevoli ingegni, come il teologo Alessandro, i poeti Innocenzo ed Angelo Maria, il medico Leonardo, e Lodovico valente predicatore; ma, oltre all'essere assai meno famosi, non si considerano in questo studio, avendo, come si vede, i Fieravanti col secolo XVI lasciata quasi del tutto l'arte per la letteratura e la filosofia.

Anzi le notizie sino ad ora esposte non si raccolsero se non per facilitare la ricerca che saranno per fare gli studiosi, e per chiarire alcune cose che dirò in appresso. Vengo, quindi, senz'altro, a Fieravante.

II.

La prima notizia che si trova di lui, non è, per così dire, bolognese. In una lettera di Iacopo dalla Quercia a Giovanni Ciechi operaio del duomo di Siena, scritta da Bologna il 4 luglio 1428, si legge intorno a Fieravante: « Chostui fecie lo chastello di Braccio in Perugia ». [1] Un documento dell'Archivio criminale di Bologna ci mette in grado di stabilire il tempo in cui Fieravante lavorava a Perugia.

Nel 1425 un calzolaio di nome Giovanni di Francesco denunziò al podestà di Bologna (Battista Capodiferro, romano) che maestro Fieravante di Rodolfo, abitante nella cappella di San Lorenzo di Porta Stiera, *sette anni prima,* ossia del 1418, commise a Cecchino Nannini bolognese e ad Antonio di Nane di Castel Fiorentino di uccidergli la propria moglie Bettina *di Alle* e Rinaldo di Nicola bolognese che tutto induce a credere fosse l'amante di lei. Il luogo dove si trovava Fieravante quando procurò la morte degli adulteri, che avvenne nel territorio perugino « in guardia dicti castrj Montonj », era appunto Castel Montone.

Comparve Fieravante, e negò di essere stato il *mandante* dell'orribile crimine; affermò nulla l'accusa, dicendo che non fu *solennemente celebrata,* mancando inoltre dell'anno, dell'indizione, del mese e giorno, e mancando di testimoni. Contestò in fine al calzolaio Giovanni il diritto d'accusare. [2]

Tutte queste proteste avrebbero fatta poca breccia nell'animo del podestà, se si fosse trattato d'altr'uomo che di Fieravante. Ma già i potentati si servivano dell'opera sua, e già avea lavorato per Braccio di Montone e lavorava pel legato. Così un secolo più tardi si perdonavano le gravi « scapate » di Benvenuto Cellini!

Del resto, tutta Bologna attribuiva il delitto a Fieravante. Il podestà s'adoperò nullameno alla sua salvezza pescando negli statuti una *rubrica* che salvasse in apparenza la giustizia e valesse la libertà all'architetto bolognese. Trovò, infatti, una disposizione, la quale ammetteva che trascorsi cinque anni *non si potera più procedere nè inquerire pel delitto di cui si era accusati!* Questa legge per tanti altri disgraziati, colpevoli di ben minori maleficî, era stata lettera morta, ma per Fieravante si chiuse un occhio e, magari, si chiusero tutti e due! Così fu assoluto il 15 maggio 1425.

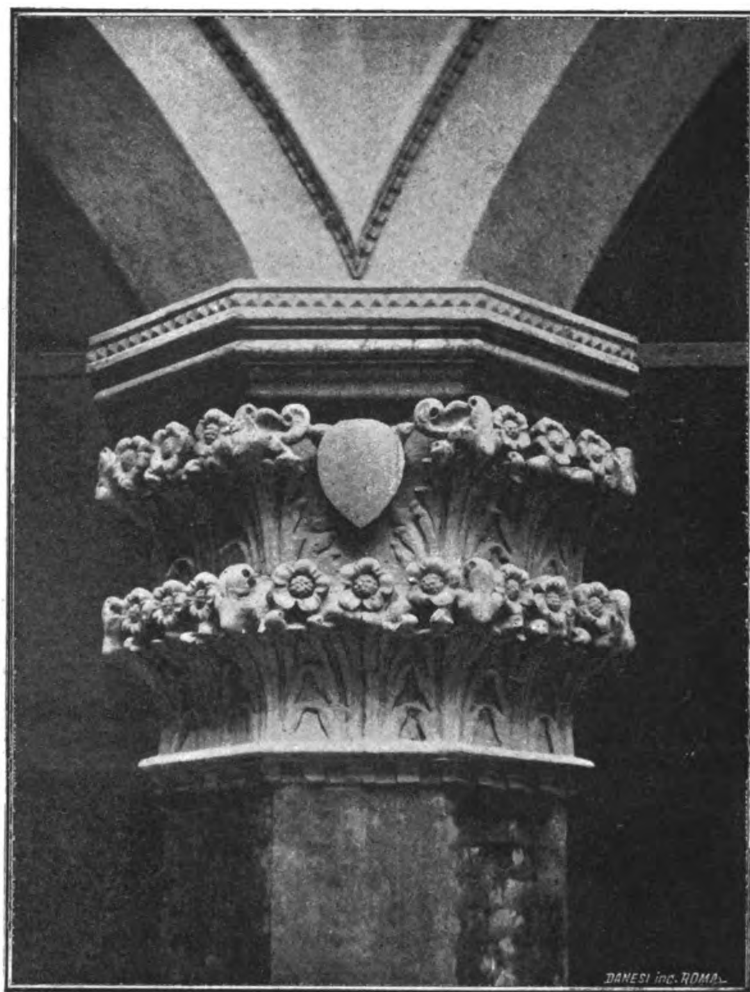
Intanto il processo fa sapere che Fieravante si trovava presso Braccio Fortebracci a Montone, nel 1418. Quando e dove il famoso capitano di ventura avesse conosciuto l'architetto ed idraulico bolognese è facile imaginare. Egli fu prima del 1418 parecchie volte a Bologna per rimanervi a lungo. Nel 1410 tenne la città per Baldassarre Cossa divenuto papa Giovanni XXIII. Vi tornò nel 1413 superando duri ostacoli in Romagna; vi fu anche e vi rimase con papa Giovanni nel seguente anno. Del 1416 i Bolognesi si ribellarono alla Chiesa, e Braccio, venuto a parlamento con Matteo da Canetolo ed Antonio Bentivoglio, finì col cedere loro diverse castella per ottantaduemila ducati, avuti i quali se ne tornò in Umbria. [3]

[1] *Arch. dell'opera del duomo di Siena. Libro dei documenti artistici,* n. 65 — *Documenti per la storia dell'arte senese raccolti ed illustrati dal dott.* Gaetano Milanesi, II, 144.

[2] Archivio di Stato di Bologna - *Archivio del Comune* - Curia del Podestà - Atti dell'anno 1424-25, numero 550, c. 97 *recto* e *verso.*

[3] Pietro di Mattiolo, *Cronaca bolognese,* Bologna, 1885,

Molte altre volte Braccio fu a Bologna, ma quando erasi già servito di Fieravante nella sua ròcca di Montone. Quali lavori inducessero il capitano ad eleggere per suo ingegnere Fieravante non è ben noto. Le cose da lui operate in patria prima del 1418 o sono scomparse o rimangono ignote. Certo e' dovette lavorare assai, perocchè non si spiegherebbe che il Fortebracci l'avesse assoldato per grandi opere senza esser ben sicuro della sua abilità e senz'aver visto saggi evidenti di essa.



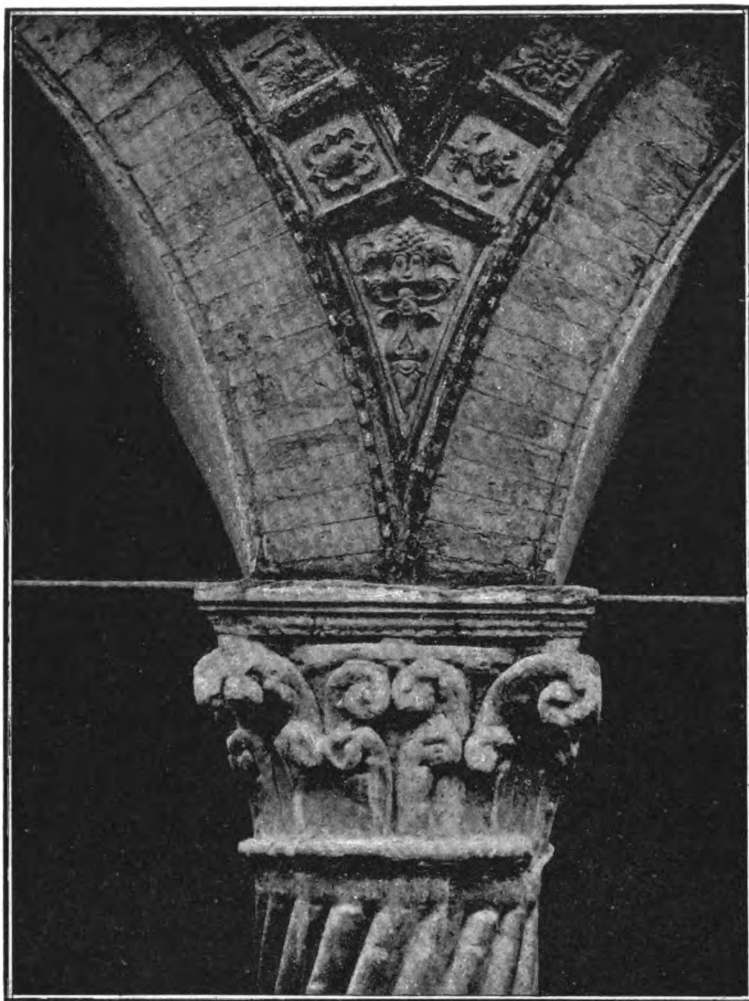
CAPITELLO DEL PALAZZO DEGLI ANZIANI.

Due grandi architetti erano fioriti da poco in Bologna. Il padre Andrea Manfredi, dei Serviti, faentino, autore della chiesa di Santa Maria dei Servi e del mirabile portico ad essa laterale, era calato nel sepolcro sin dal 1396. Di poco gli era sopravvissuto Antonio di Vincenzo, intorno al quale negli ultimi tempi s'è fatta non poca luce. [1] Giova anzi riassumere brevissimamente ciò che si sa. Il 26 febbraio del 1390 riceve l'incarico di fare il modello di San Petronio con l'assistenza di frate Andrea Manfredi. Approvato il modello, il 3 giugno dello stesso anno è nominato capomastro della fabbrica, ed il 14 gennaio 1393 assoluto direttore. Per necessità richieste dalla

pp. 273-76 — Ariodante Fabretti, *Biografia dei capitani venturieri dell' Umbria,* Montepulciano, 1842, I, 126 e seg.

[1] Giuseppe Guidicini, *Cose notabili di Bologna,* Bologna, 1869, II, 360, 361 e 366 — Alfonso Rubbiani, *La chiesa di San Francesco in Bologna,* Bologna, 1886, pp. 48, 49, 53, 122, 123-27 — Angelo Gatti, *La fabbrica di San Petronio,* Bologna, 1889, pp. 68-76.

grand'opera egli va nello stesso 1393 a Milano e a Firenze, e, del 1394, a Venezia. L'11 maggio 1397 è pagato perchè cominci i fondamenti del campanile di San Francesco, mentre attendeva a costruire la sacrestia della chiesa per Lippo di Giacomo Muzzarello. Sembra però che la costruzione del campanile s'arrestasse presto perchè solo al 20 febbraio 1401 si trova segnata la spesa « in factura unius castelli lignei pro faciendo designare campanile novum ». Ventinove giorni dopo finalmente se ne affidò la costruzione ai muratori Bonino e Nicolò, i quali promisero



CAPITELLO DELLA CASA TACCONI GIÀ BOVI-SILVESTRI.

d'eseguire il lavoro secondo il disegno che « maistro Anthonio di Vincenzo farà depingere in la sponda de la sacrestia ».

Ma questo mirabile artista, tanto grande quanto sconosciuto fuori di Bologna, non vide compiuta nè la chiesa di San Petronio nè il campanile di San Francesco, modelli amendue di schietta ed elegantissima architettura. Morì fra l'aprile del 1401 ed il settembre del 1402, del quale ultimo mese ha la data il documento che prova avere Iacopo di Paolo, pittore abbastanza noto, sostituito Antonio nella fabbrica del maggior tempio bolognese. [1]

[1] Non si dimentichi che il 26 giugno 1402 moltissimi Bolognesi perirono nella famosa battaglia di Casalecchio, dopo la quale (trucidato Giovanni I Bentivoglio) Bologna cadde sotto gli artigli di Gian Galeazzo Visconti. Che Antonio di Vincenzo perisse in quel giorno?

Da quell'anno al 1416 parecchie opere notevoli d'architettura sorsero in Bologna, ma sono, dirò così, *anonime*. Certo però in alcune d'esse dovette lavorare Fieravante se a Braccio piacque sino al punto da condurlo seco nell'Umbria a costruire il proprio castello di Montone.

Del 1402 il governatore visconteo fece cominciare *una cittadella* [1] e, del 1403, riedificare le due porte di strada Castiglione e della Mascarella. [2] Un grande lavorìo s'ebbe nel 1410 ad architettare e ad ornare le celle dei cardinali in Palazzo pel conclave che elesse Giovanni XXIII. In quel frattempo si lavorava alla ricostruzione delle chiese di San Giovanni in Monte, del l'*Incoronata* sulle mura ed in vari edifici privati, quantunque il succedersi dei rumori popolari e degl'incendi e delle ruine in quel primo ventennio del secolo xv (ventennio che vide le più fiere e sanguinose lotte di Bologna) lasciasse poco agio e poca tranquillità alle manifestazioni artistiche.

La *cittadella* di Galliera, ricostrutta, come s'è visto, nel 1402 dai Visconti, fu, dopo nove anni appena, nel maggio del 1411, atterrata furiosamente dal popolo, uomini e donne, vecchi e giovani, a suono di squille e accompagnando ogni scroscio di muro che precipitava con gridi e canti selvaggi. Eppure il castello risorse per la terza volta nel 1414 d'ordine del papa, il quale « lo fece murare di terra e prede con le muraglie grosse 15 piè; poi li fece suso un palancato molto alto ».

Lavorò Fieravante nelle demolizioni o nelle costruzioni della ròcca? Forse nelle une e nelle altre, sotto la direzione di maestro Giovanni da Siena *ingignero del comune di Bologna*. Un cronista contemporaneo racconta che costui nel 1401 ricorse a mille artifizi per espugnare e demolire la cittadella aggiungendo che in fine furono *deputati diversi ingegneri* perchè assistessero alla demolizione. « Li ditti ingigneri comenzono a rompere e a tagliare gli pedali de le thurri e a puntelarle, e puossa fichando fuoco in gli puntari le fevano ruinare a terra ». [3] Proprio come avea fatto Nicola Pisano per abbattere la *torre del guardamorto* in Firenze.

La riedificazione del castello fu da Giovanni XXIII affidata agli stessi ingegneri che l'avevano demolito con a capo Giovanni da Siena. Ed a questi lavori è quindi lecito, con tutta probabilità, far risalire le prime fatiche o prove di Fieravante, il quale, se come architetto apprese l'arte sotto Antonio di Vincenzo, come meccanico ed *ingegnere* fu certo istrutto alla scuola ed ai servizi di Giovanni da Siena che nei primi tre lustri del Quattrocento diresse pel comune di Bologna e pei legati quasi tutte le costruzioni di difesa alla città ed al contado, e tutti i lavori idraulici, dei canali interni ed esterni alla città stessa.

III.

Nella lettera di Iacopo dalla Quercia non si trova altra menzione di lavori fatti da Fieravante per Braccio, oltre alla ròcca di Montone. Ma la storia ci fa fede che, più volte, il grande capitano di ventura mise all'opera l'ingegnere. Già Annibale Mariotti gli assegna *l'opera grandiosa dell'emissario* del lago Trasimeno compiuta per opera del Fortebracci fra il 1420 ed il 1423 circa. [4] Il Mariotti veramente ricorda Aristotile Fioravanti, ma i lettori già sanno dell'equivoco frequente e sanno che proprio allora ai servizi di Braccio si trovava Fieravanti nato intorno al 1380. Del 1420 Aristotile era certamente assai fanciullo, di cinque o sei anni appena. Bastano a provarlo i fatti che del 1475 intraprese il viaggio in Russia, che del 1472 ebbe la figlia Elena, e che la sua prima ed assai modesta fatica risale al 16 maggio del 1436, nel quale giorno fu con Gaspare Nadi, mastro muratore e cronista a tempo perso, a tirar sulla torre

[1] Il castello a porta Galliera. Cfr. Fr. Guidotti, *Cronaca di Bologna*, ms. n. 788 della R. Bib. Univ. Bol. 52 v. e Pietro di Mattiolo, *Cron.* cit. 118.

[2] Guidotti, *Cron.* cit. 53 r.

[3] Pietro di Mattiolo, *Cron.* cit. pp. 230, 231 e 259.

[4] Ann. Mariotti, *Lettere pittoriche perugine a Baldassarre Orsini*, Perugia, 1788, p. 107 — Cfr. P. Pellini, *Dell' historia di Perugia*, Venezia, 1664, II, 247 — Vestrini, *Dissertazione sopra l'emissario*, ecc. § 3.

del Comune una nuova campana. Egli era sicuramente nato prima del 1418, in cui fu uccisa sua madre, ma, per quello che ho detto, piuttosto dopo che prima del 1415! Dunque non altri che Fieravante potè dirigere i lavori dell'*emissario perugino.*

La stessa confusione fa, del resto, Francesco Carrara trattando dei lavori operati da Fieravante al Velino, presso la caduta delle Marmore. [1] Braccio da Montone fu, secondo il solito, che gli commise la grave impresa. Il popolo di Rieti avea deciso di fare una nuova cava per dare sfogo alle acque del Velino in modo che non allagassero o impaludassero il suo territorio. Per condurre a fine tutto ciò, i Reatini, senza passar parola a quelli di Terni, invasero il loro distretto impadronendosi sino della ròcca di Sant'Angelo. I Ternani allora presero le armi e cacciarono energicamente gli usurpatori: i quali, spinti dalla necessità di provvedere ai danni che producevano le acque, ottennero che si facesse un compromesso, col quale gli uni e gli altri si rimettevano alla decisione di Braccio. [2] Questo compromesso rogato da Giacomo del q. Giovanni *Angelutij* è del 1417 e si conserva nell'Archivio di Terni. Braccio dichiara « Mag. D. Rainaldo et ipsis civibus Reatinis et Communi Reatino, non licuisse, nec licere fodere, sive foveam facere quam incœpit in predicto loco; et terrenum sive locum in quo fodere incœpit pertinere et spectare pleno iure ad Civitatem et Communem Interamnis ».

Il Carrara scrive: « Lo stesso Braccio da Montone ordinò che si desse la direzione del lavoro e specialmente della fabbrica della torre a quell'ingegnere bolognese Aristotele Fioravanti, che rendè quindi oltre modo celebre il suo nome con l'avere nell'anno 1455 trasportato nella sua patria da uno ad altro luogo per la distanza di più di piedi 35 la torre della Magione ». In questo passo, oltre la confusione tra padre e figlio Fieravanti, è notevole la pessima interpretazione del documento. Braccio ordinò che nel luogo detto le *Marmore,* presso il lago, si costruisse una torre con disegno di *mastro Fieravante da Bologna ingegnere* per assicurare gli uomini di Terni contro ogni possibile colpo di mano dei Reatini. A costoro poi concesse di fare la cava, obbligandoli però a non immettervi l'acqua sino a che la torre non fosse compiuta come riparo della *serratoria dell'acqua* con l'*apretoia* e la *proratoia.* La fossa fu fatta e fu detta Reatina, e l'acqua cominciò a corrervi nel 1422.

IV.

Fieravante tornò a Bologna tra il 1423 ed il 1424. S'è già visto come sui primi del 1425, quando fu accusato d'aver fatta ammazzare la moglie e l'amante di lei, fosse in patria.

Circa a questo tempo s'apprese un vasto incendio nel lato destro del palazzo pubblico, e precisamente alle stalle del Comune. L'edificio era nella prima metà del secolo XIV diviso in due parti ben distribuite. La parte sinistra per chi guardava, tenuta dal palazzo della Biava sorto sull'area delle case d'Accursio, avea sotto un vastissimo loggiato pel mercato dei grani, e sopra la sede del governo. A destra, in altre fabbriche unite ma disuguali si trovavano le stalle ed altri uffici e luoghi per milizie e il quartiere del capitano del popolo, poi dei legati. In seguito alla riunione degli edifici fatta dal cardinal Androino nel 1365, che quasi tutto cinse di mura e di torri, e in ispecie dopo la ricostruzione cominciata nel 1425, le parti del palazzo, occupate necessariamente dai rappresentanti dei vari governi, e pontificio e visconteo e popolare e bentivolesco, ecc., ecc., non ebbero più una costante denominazione. [3]

[1] *Descrizione istorica della caduta del Velino nella Nera, detta delle Marmore* (*Nuova raccolta d'autori italiani che trattano del moto delle acque,* t. VI, Bologna, 1829, p. 343).

[2] Franc. Angeloni, *Historia di Terni,* Roma, 1646, p. 228; e Pisa, 1874, pp. 348-49.

[3] Nella *Cronaca Raniera,* Bologna, 1887, p. 70, sembra chiamarsi degli Anziani la parte destra che oggi corrisponde sulla fonte del Nettuno « Sul cantone del palazo del Podestà de verso il palazo de li signori Antian ». Lo stesso lato da Fileno dalle Tuate (Cronaca bol. ms. nella Bib. Univ. Bol. n. 437, t. I al 1425) è detto *Palazzo dei Signori.* Iacopo dalla Quercia nella lettera cit. lo dice Palazzo del Legato, che effettivamente lo fece cominciare; ma si vedrà come il lavoro fosse continuato dagli Anziani.

L'incendio è ricordato in tutte le cronache di Bologna. Fileno dalle Tuate scrive: « Adì 17 settembre 1425 se aprese il fugho in le stalle del Comun de Bologna et arseno tutte che non funo succorse per paura de tractato et arse il curdure verso il Podestà e due Botteghe verso le Scudelle ».[1] Nella *Cronaca Varignana* l'incendio è segnato al 15 settembre e si dice che bruciò « la mazore parte del churdure che vegnja sopra la piaza ».[2] Il Bolognini aggiunge che delle due botteghe distrutte dall'incendio « una era di uno barbiero e una di uno speziale ».[3] Inutili altri particolari. I medesimi cronisti notano la ricostruzione. Fileno dalle Tuate scrive: « Adì 26 de novembre se comenzò a fare el Palazzo delli Signori che era brusato e fello comenzar el Legato e felli l'arme del Papa Martino in le volte e in li pilastri ». Il Varignana avverte: « Se cominzò a hedificare lo dito palazo in volta che in prima era de ligname ». Il Guidotti ripete che nei pilastri fu messa l'arma di Martino V, raschiata poi con tutte le altre esposte al pubblico, nei moti della rivoluzione francese nello scorcio del secolo passato.

L'architetto di questo palazzo non era noto in Bologna prima del 1886.[4] Gaetano Milanesi, che pure avea pubblicata la lettera di Iacopo dalla Quercia conservata nell'Archivio dell'Opera del duomo di Siena, lettera in cui si ricorda Fieravante come autore del nuovo palazzo, era caduto in errore credendo che si trattasse della residenza dei Notari.[5] Ma Iacopo parlava chiaro: « Ed è vero che qui in Bolognia è un altro maestro, il quale si chiama *Fioravante,* quale à fatto uno palagio belissimo al Chardinale e Lechato di Bolongnia, molto ornato.... ed è di buono ingenio ed adatasi più al pelegrino che non fa l'altro, quanto a la forma de le chose, e simile pocho aopera chazuola od altra manualità, ma molto fa far bene sua opera. A questo ò parlato e penso verrà per fin chostì, dove le Reverenzie vostre voglino: ed a informazione di quello che di lui vi scrivo, qui fia una sua lettera e per voi fia intesa e deliberare poterete, chome vi parrà ». Lo scritto di Fieravante non fu trovato o pubblicato dal Milanesi. La prima parte della lettera di Iacopo spiega però la ragione delle sue raccomandazioni e fa sapere che Giovanni da Siena, che si vide occupato a distruggere e a riedificare il castello di Galliera nel 1411 e nel 1414, era passato ai servizi del marchese di Ferrara: « Per lo fante vostro ò riceviuto due vostre lettere.... l'una sopra al fatto del maestro del difizio e della muraglia avete a far fare per la Logia di San Pavolo; avisandomi d'un maestro senese, el qual deb'essere in paese, sofiziente a la facienda. E per vostro aviso lo ditto maestro, el qual m'è noto, si chiama maestro Giovanni da Siena; lui è a Ferrara chol Marchese e si li chompone uno chastello molto grande forte dentro da la città e si li dà duchati 300 l'anno e le spese per 8 bocche: e questo so di certo: quanto si venisse chostà, di no, penso: e non è maestro chola chazuola in mano, ma chonponitore e'ngiengiero ».

Non sembra che nè Giovanni nè Fieravante andassero a Siena pei lavori della loggia di San Paolo nè per altri. Fieravante, del resto, lavorava ancora nel palazzo. Ne fa fede il libro delle spese che ho rintracciato nell'Archivio di Stato in Bologna, dal quale si rilevano parecchie notizie importanti per la storia dell'Arte. Il libro fu cominciato col 9 settembre 1429, col giorno cioè in cui gli Anziani ricominciarono i lavori lasciati interrotti dal legato. Questi, che era Ludovico cardinale di Santa Cecilia, francese, avea nell'agosto del 1428 passato un brutto quarto d'ora! I Canetoli e molti di loro parte, durante una sollevazione, erano penetrati nel palazzo pubblico mettendosi dietro a monsignor di Santa Croce vescovo di Bologna, cui s'erano aperte le porte. I Canetoli « gridando *viva el puovolo e le arte* si preseno lo cardinale et si rubono tucto el palazo et cossì quello del podestà, et poi menono lo dicto Legato in chasa de misser Marcho da Canedolo et poi si feno nove signuri ». Uscito di quella specie di prigionia, Ludovico era stato sollecito a prender la via di Roma, ma intanto il suo palazzo, non per anche compiuto e già saccheggiato, rimaneva là in uno stato pressochè di ruina mentre Fieravante procurava di far pro-

[1] La *Via delle Scodelle* era una delle vie formate dal caseggiato che fu demolito per far largo alla fonte del Nèttuno.

[2] Ms. nella Bib. Univ. Bol. n. 432.

[3] Ms. nella Bib. Univ. Bol. n. 81 — Cfr. anche la Cron. anonima n. 1409; la Cron. del Saraceni n. 1324; la Cron. *Rampona* n. 431, t. II; la Cron. del Guidotti n. 788, ecc.

[4] Corrado Ricci, *Guida di Bologna,* Bologna, 1886, p. 99.

[5] *Documenti per la storia senese,* II. 744 e seg.

gredire l'opera. La lettera di Iacopo dalla Quercia, scritta nel luglio del 1428, e i documenti che seguono, provano già come l'edificio, sin d'allora, fosse molto avanzato.

Il libro comincia con la solita invocazione dei santi protettori della città fatta dai quattro « oficiarij elietti per li signuri anciani sopra lo lavoriero de la fabricha nova del palazo novo di nostri signuri Anciani », [1] i quali dichiarano: « Faremo scrivere in suxo questo zornale chiamado el zornale signado croxe tute quele persone che doráno avere dinari o alchuna altra cossa per caxone de la ditta frabicha ».

È inutile ricopiare qui tutte le più piccole spese e i nomi di tanti infimi operai. Risulta in genere che Fieravante avea carta bianca e faceva tutte le spese che meglio credeva per compiere l'edificio, passando poi il conto ai quattro *officiali*. Trascrivo alcune rubriche che lo riguardano.

« Maestro fieravanti ingigniero sovro la frabicha, de' avere.... per soe salario one mexe che lue servirae per la dita frabicha quelo che serae deliberado per li nostri signori. Àno deliberato che 'l debia avere lire xx one mexe zoè . . . . Ł. xx, sol. 0, din. 0.

« M.° fieravanti ingignero de' avere adi xxiiij de otovre per una corbe de chalcina bianca che lue chomparoe da bortolomio de rolffo per inbianchire le volte nove di signuri L. 1, sol. iiij, d. 0 ».

Questa seconda nota mostra che il lavoro era già assai avanti quando presero a compierlo gli Anziani. Infatti lo stesso Fieravante: « de' avere a dito die per duj pomj de fero che lue chomparoe da michele merzaro per metere de choe di fiorj che eno a le fenestre de l'odiencia per metere fuora i chomfaluni del puovolo e de la libertade, soldi x ». Così si trovano registrati diversi pagamenti fatti a lui durante il lavoro. Ma non è solo di mastro Fieravante che si fa menzione nel prezioso libro. Molti altri nomi d'artisti, noti ed ignoti, risulta che operarono nel palazzo. Primo fra questi, registro il fratello di Fieravante, Bartolommeo, che forniva pietre *lavorate* e lavorate forse da lui, perchè buona parte delle terre cotte d'allora non era fatta, come generalmente si crede, con gli stampi, ma era tagliata od intagliata con lo scalpello. « M.° Bartolomio de' fieravanti de' havere a dito die (12 maggio 1430) per viii.^c chantoni per le volte de doe porti per le dite mure del cortile per soldi xxiii lo centonaro ». Così si vede pagato « per uno migliaro de prede lavorade da pillastri » e « per lxx *degorienti* che lue cede per le volte nove del palazo » e per altre cose di minor conto. Tra i fornaciari o fornitori di pietra sono mentovati, oltre a Bartolomeo Fieravanti, un M.° Bartolomio da Carpi « che stae a Pescarola » un M.° Antonio di Folcieri, un M.° Bartolomio Pezenino « per V.^c lxxv prede da chantum (cantone) *lavorade* che lue cede per la dita fabricha ». Fra i nomi di persone che possono interessare gli studiosi trovo anche quello di M.° Piero da Milano « che fae le chanpane » e che nel 1422 fece la famosa campana di San Pietro; [2] quello di Galeotto di Paolo de' *Iussuberti* « che vende le schudele »; quelli di Giovanni dalle Lance e di Giovanni *de Lim* « che vendon le schudele » e finalmente quello di Giovanni Pezenino fabbricatore e venditore di carta.

V.

Ed ora passiamo agli scultori ed ai pittori. Bologna negli ultimi anni del secolo xiv e nel primo quarto del secolo seguente ebbe una splendida scuola architettonica con Andrea Manfredi, Antonio di Vincenzo e con Fieravante che ora disseppellisco dall'oblio. Ebbe una mediocre, anzi

[1] Archiv. di Stato di Bol. - Arch. del Comune - *Ufficio del Massarolo dei lavori del Comune* - 1429. Palazzo degli Anziani - Libro chiamato « El zornale signado croxe ».

[2] Pietro di Mattiolo (*Cron.* cit. pp. 325-26) registra: « El ditto millesimo (1422) una zuoba che fo adì xxvi del ditto mexe de marzo, circha le vinti hore, maestro Piedro da Milano si gettò e refè de novo la campana, in lo spedale, de san Piedro de Bologna, propriamente in mezzo la stantia donde erano e stavano gli lietti di poveri ». Il cronista continua descrivendo le grandi feste fatte dal clero e dal popolo in quest'occasione. Aggiunge che la campana pesava tremila libbre e che la tirò sul campanile maestro Francesco di Iacomo de Ghiero.

mediocrissima scuola pittorica, di cui il principale rappresentante — Lippo di Dalmasio — gode anc'oggi di una fama usurpata. Mancò in fine d'una scuola scultoria.

In pittura Bologna doveva rifarsi col Francia e i numerosi suoi discepoli e con la gloriosa fioritura d'artisti che dal Tibaldi arrivarono — coi Caracci, con Guido, col Guercino, col Domenichino, con Francesco Albani, col Tiarini — sino al Franceschini ed ai Bibbiena. Ma la scoltura, salve ben poche eccezioni, non trovò buon elemento «in riva al picciol Reno!» S'hanno in Bologna mirabili lavori scultorî, ma il merito non risale ai Bolognesi. La porta di San Petronio è opera di Iacopo dalla Quercia *senese,* audace precursore di Michelangelo; l'arca di San Domenico è di Nicola *pisano* e di Nicola *pugliese;* la fonte del Nettuno è opera di Gian Bologna di Douay in Fiandra; la statua di Giulio II, ruinata in un moto bentivogliesco, era del



CAPITELLO DELLA MERCANZIA.

Buonarroti. Altri lavori, infine, si trovano in quella città, d'Alfonso Lombardi *da Ferrara,* dei Formiggini, venuti dal Modenese, e via via. Appena fra i Bolognesi si salvano dalla dimenticanza Alessandro Algardi e Properzia dei Rossi!

Nel tempo in cui vive Fieravante, l'*immigrazione* degli scultori forestieri a Bologna è straordinaria. Nessuno, io credo, ha notato questo fatto. Nei lavori di San Petronio troviamo impegnati fra il 1391 e il 1399 Paolo di Bonaiuto, Giovanni di Riguzzo, Francesco dei Dardi e Girolamo d'Andrea Barozzo veneziani, Guido di Iacopo da Como e Giovanni Ferrabech fiammingo, senza contare parecchi di Varignana, presso Castel San Pietro in Romagna. Iacobello e Pier Paolo dalle Masegne veneziani lavorano nel 1384 nel sepolcro Legnani, poi fra il 1388 e il 1396 nell'ancóna di San Francesco popolata di statue e di rilievi.[1] La maggior parte degli scultori e lavoratori di marmo viene però dalla Toscana e in ispecie da Firenze e da Fiesole. Nel 1403 Andrea da Fiesole scolpisce il sepolcro di Roberto e di Riccardo da Saliceto e, nove anni dopo, quello di Bartolomeo da Saliceto.

[1] Sin dal 1318 si trova in Bologna un maestro Rosso, da Parma, scultore.

Nei documenti intorno al nuovo palazzo degli Anziani trovo i nomi degli artisti cui si debbono gli ornamenti ed i capitelli e tutti i lavori di terracotta e di macigno che si vedevano e, in parte, si veggono ancora nell'edificio. « M.° domenegho de andrea da fiexoli taiadore de



PORTICO DELLA CASA TACCONI GIÀ BOVI-SILVESTRI.

maxegne » o « che intaglia maxegne » lavora insieme ad un altro « M.° domenegho da fiexoli intagliadore de maxegne » figlio « de sandro ». Con loro sono « M.° Nicholoe de piero da fiorenza intagliadore de maxegne », « M.° Antuonio de Simoni da Fiorenza intagliadore de maxegne » e « M.° tomaxe de m.° zohane de fiurino intagliadore de maxegne ». Disgraziatamente, nelle singole note di pagamenti fatti a tutti loro non è mai indicato il lavoro compiuto. Soltanto si tro-

vano talora impiegati a lavorar *prede* che nel libro ha sempre significato di mattoni cotti (da loro scalpellati ed ornati come il marmo) [1] e non di *macigni* che sono sempre chiaramente indicati. Non è così invece per ciò che riguarda ai pittori. « M.° Rugiero depintore de' dare adj XXIIIJ de setembre (1429) per dinari, che l'ave per chomparare verde per l'aodientia nova di signuri, soldi diexe. — M.° Rogiero de' dare adì XXIV de setembre per dinari che l'ave chontanti per chomparare oro fino e azurro fino per fare le arme in la odiencia di signori, livre doe. — De' dare adì XX de ottovre per dinari che lue ave chontanti per chomparare oro fino e azuro fino per fare le arme de santo hosstachio a l'odiencia di signori e de chomandamento di signuri l. IIII, ecc. ». Questo pittore mentovato è certo il Ruggero di Pietro inscritto nella *Matricola della Società delle quattro arti* al 1412 « Rogerius filius condam petri pictor ». Altre rubriche indicano maestro Giuliano: « A M.° Zuliam depintore ave chomtanti al dito die (24 settembre 1429) per dui zambini e per li retortuli e per le tre choroncele che lue depinse e per VIII chantinele per l'odiencia di nostri signori: se le fe fare maxe chaichiolo ave soldi VIIII. — A Zuliam depintore ave chontanti adì XXVI de setembre per depingere dui retoltoli e doe coroncele e IIII ckantinele per lo chamino di nostrj signori: ave soldi IIII, denari VI ». E nella *Matricola* citata, dopo il 1400, è segnato: « Iulianus Andree de grogno pictor ».

VI.

Da una annotazione del maggio 1430 appare che Fieravante non sovraintendeva più ai lavori del palazzo: « M.° Zohane negro muradore de' avere adì XII de mazo per IIII perteghe e mezo de muro merlado fato *sopra quelo che avea fatto M.° fieravanti,* ecc. M.° Bartolomio da charpo fornascaro de' avere a dito die per II migliara de prede che lue de' per fare i mierli al muro de verso la piaza, ecc. ».

Dov'era andato Fieravante?

S'è visto come i Canetoli nell'agosto del 1428 prendessero, o, meglio, sequestrassero il legato. Martino V mandò prima l'interdetto a Bologna, e, poco dopo, Antonio Bentivoglio, che, con le genti della Chiesa, si spinse sino a pochi chilometri dalle mura. Cominciarono i trattati interni per metterlo dentro alla città. Nel dicembre molti cittadini furono giustiziati per questo. L'ultima notte dell'anno Antonio co' suoi diede la scalata al *baraccano* di borgo San Giacomo, ruppe il muro e mise dentro una bombarda, ma fu respinto essendo il popolo insorto a tempo. Egli rimase intorno a Bologna facendo un uso delle bombarde curioso per allora. Un contemporaneo scriveva: « Tirò 19 balotte dentro de la città de peso de livre 225 l'una et tale ne fu su la piaza ». I sospetti nel cuore dei governatori crescevano e nella stessa piazza, in cui Fieravante attendeva alla costruzione del palazzo, oltre la minaccia delle palle che cadevano, s'avea l'orrore dei supplizi continui ai veri o presunti traditori. Il 10 gennaio i manigoldi decapitano un frate; l'ultimo del mese altri tre giovani; quattro giorni dopo una donna ed un altro infelice. I nemici continuano a stringere la città e ad espugnare i castelli circostanti mettendo tutto a ferro e a fuoco. Il 1° di marzo a porta Galliera s'accende un conflitto, ed ambedue le parti lamentano morti. Da quel punto, scaramuccie e martirî si succedono senza tregua. Tre fratelli pendono impiccati alle forche sul mercato.

Le genti della Chiesa s'accamparono allora a Santa Maria del Monte, sur una collina imminente a Bologna, e di là « non feno mai se non bombardare la terra che funo de le balotte più de uno centonaro ». I trattati interni, per quanto sangue si versasse, non cessavano. Ne fu scoperto un altro sulla fine di marzo, e benchè i congiurati fossero persone di conto si squartarono come bestie in luogo pubblico.

[1] Nel lib. cit. si legge: « M.° Bartolomio da charpo *fornaxaro de prede* » – « M.° Antuonio del folziero *fornaxaro da prede* de avere adì XIII de marzo *per doa migliara de prede chotte,* ecc. » In una rubrica Domenico da Fiesole è segnato per intagliare pietre, mentre Nicolò di Piero fiorentino intagliava sempre *maxegne.*

Intanto Fieravante continuava a lavorare nel palazzo, come ne fa fede il libro esaminato, e si correva del pari allegramente al pallio! Finalmente, stretti d'ogni parte, i Bolognesi dovettero cedere e aprire la porta al legato pontificio, il quale entrò per accordo, e, non potendo occupare il palazzo, che per appunto si costruiva allora, andò ad abitare la residenza dei Notari e levò l'interdetto. Per sua intromissione i Canetoli fecero pace « cum li amixi de misser Antonio di Bentivogli et si li promisseno de fare retornare li fuori usciti che n'eran fuori circha ottanta dui de gli amisi del dicto misser Antonio ». La pace fu solo apparente. Ben presto fra Canetoli e Bentivoglio scoppiò il mal represso odio e di nuovo si ricorse alle armi e alle violenze e si cacciò il legato pontificio. I Canetoli iniziarono allora un lungo e curioso processo contro Antonio, accusandolo degli atti da lui già compiuti contro la sua città come traditore e acceso dalla brama di dominare e sottomettere i cittadini. Per questo processo che si conserva nell'Archivio di Stato furono messi in esilio ben centotrenta persone dichiarate come conscie delle mene bentivolesche. Anche Fieravante fu bandito e il libro così lo registra: « Magistrum Fieravantem Muratorem ».[1] Ecco spiegata dunque la ragione della sua assenza durante i lavori del maggio 1430.

Quando Fieravante potè rientrare in Bologna? Il papa fece del suo meglio per far pace coi Bolognesi e metter pace tra le parti. Mandò dapprima i cardinali di Santa Croce e di San Pietro in Vincoli. Poi se ne interessò Nicolò da Uzzano; ma i Bolognesi non avevano troppa fede perchè già Martino li aveva ingannati « per diverse castella ». Costui, morendo, facilitò la cosa, perchè Eugenio IV, dopo aver fatte parecchie minaccie e richieste parecchie cose, finì per accomodar tutto nell'aprile del 1431, anche perchè aveva ben altri sopraccapi col principe di Salerno. Dovette però convenire coi Canetoli di mantenere fuori la fazione bentivolesca.

Così si prolungò l'esilio di Fieravante, e si prolungò sino a che rimase nell'Emilia l'esercito del duca di Milano ostile al papa, cui novellamente s'era ribellata Bologna. Ma quando del 1435 quell'esercito si fu ritirato, Bologna, che si vide indebolita, per consiglio dello stesso duca di Milano, si compose col papa e per la sesta volta in trentatre anni accettò la protezione della Chiesa. Il primo governatore pontificio fu allora Daniele Scotti di Treviso, il quale si credette forse molto avveduto stimando subito necessario sbarazzarsi delle parti contendenti per avere libero campo al proprio dominio. Perseguitò i Canetoli, che, disperati, dovettero abbandonare Bologna, e pensò di sopprimere anche Antonio Bentivoglio, cui Eugenio IV avea concesso il ritorno. Questo infatti avvenne il 4 dicembre 1435 e somigliò ad un trionfo. Tutti i cronisti e gli storici avvertono che rientrò in città « con multi soi amici » e si deve quindi ritenere che anche Fieravante rivedesse la città. È vero che Antonio il giorno 23 di quel mese fu assalito e decapitato, conscio il papa del tradimento, ma de' suoi compagni d'esilio non altri fu allora giustiziato se non Tommaso Zambeccari. Si credeva che i bentivoleschi, perduti i loro capi e atterriti del loro martirio, avrebbero taciuto e sopportata ogni pressione. Ma ormai non era più una fazione che si ribellava a tanta infamia: era tutta una città che lentamente si preparava ad insorgere.

Eugenio se n'accorse e probabilmente andò a Bologna per placarla col fasto e con le benedizioni. Il baldacchino sotto cui era entrato fu lacerato a pezzi, e il suo cavallo fu trascinato via e rubato!

Il papa rimase lungamente in quella città, dalla quale partì per Ferrara il 24 gennaio 1438. Ma gli amici del tradito Bentivoglio colsero il momento opportuno, e fatte pratiche con Nicolò Piccinino, che militava al soldo del Visconti, gli aprirono le porte una notte del marzo.

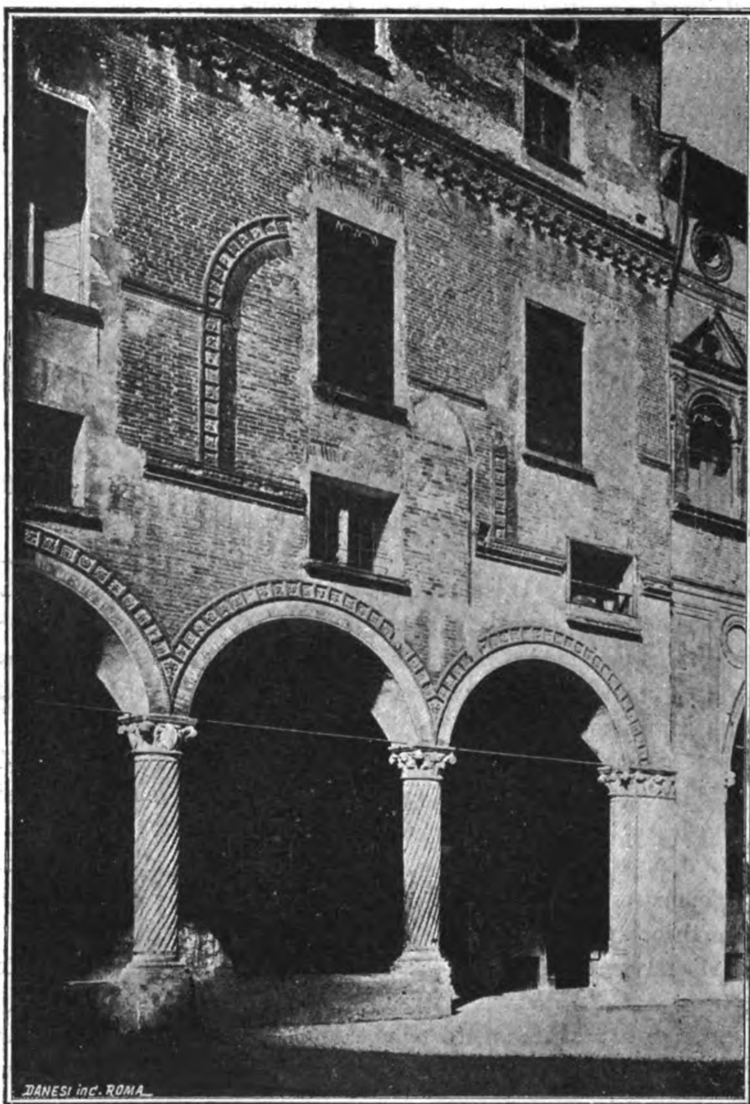
Inutile seguire la storia da questo punto. S'è visto quando e perchè fu bandito Fieravante; s'è visto quando potè rivedere, anzi rivide certo, la patria; s'è visto infine a quali moti potè partecipare in seguito, se pure, fatto esperto dalle sventure, non si dedicò tutto e placidamente all'arte.

[1] Archivio di Stato di Bologna - *Archivio del Comune* - Curia del Podestà - Atti. Anno 1430, n. 579, c. 59 *recto*.

L'anno della sua morte non è conosciuto. Il primo documento che ne faccia fede è del marzo 1447 e riguarda Aristotile che vi è chiamato figlio del *quondam* Fieravante. [1]

VII.

Oltre al lavoro del palazzo degli Anziani resta per avventura qualche altra opera di Fieravante in Bologna? Quali opere architettoniche furono fatte nei tre periodi in che egli si trovava



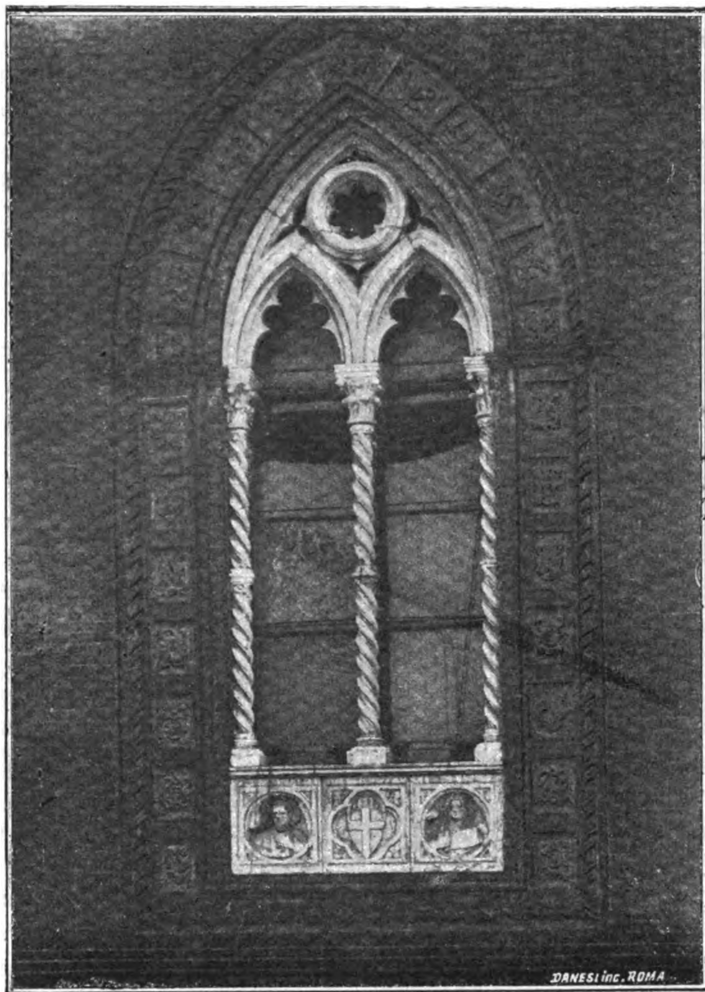
CASA TACCONI GIÀ BOVI-SILVESTRI.

in Bologna, dal 1400 cioè al 1418, dal 1425 circa al 1430, dal 1435 infine ad oltre il 1440? Quali altri architetti potevano competere con lui?

Ho manifestata già l'opinione che Braccio da Montone gli affidasse i lavori dell'Umbria per averlo visto lavorare nelle ricostruzioni del castello di Galliera. Il Milanesi lo ritiene autore del palazzo dei Notari in Bologna « fatto restaurare ed ingrandire dal cardinal Alfonso Carrillo

[1] Gualandi, op. e loc. cit.

Legato », ma s'è già veduto com'egli abbia confuso quello col palazzo degli Anziani. È vero che la residenza notarile, detta anche *Registro,* fu ricostrutta intorno a quel tempo come si ha da notevole memoria d'un cronista: « E si feno mettere e fare in volta de preda tutto lo detto palaxio, a dui tassegli, zoè doe volte l'una sovra l'altra, e feno buttare in terra certe chaxette basse ch'erano de driedo dar ditto palaxio, e li feno fare una bella luoza con uno muro merlado intorno intorno, in lo quale muro de verso San Petronio fen fare una bella porta sovra la quale è l'arma del ditto signore scolpida in preda viva e de sovra indorada ». [1] Però è da notare che



FINESTRA DELLA MERCANZIA.

questi lavori si fecero nella primavera e nell'estate del 1422, mentre cioè Fieravante lavorava presso al lago Trasimeno e alla caduta di Terni, e mancava da Bologna già da quattro o cinque anni!

Al suo ritorno, e precisamente quand'egli metteva mano al palazzo pel legato, si costruì in mattoni la guglia al campanile di San Pietro ch'era di legno e si dorò il fiorone, [2] ma il Bolognini soggiunge che a questo lavoro attendeva « Iacomo di maestro Polo dipintore ». E questi è il solo nome d'architetto bolognese che, oltre al Fieravante, si trova mentovato dopo la morte

[1] Pietro di Mattiolo, *Cron.* cit. p. 332.

[2] Cronache cit. di Fileno dalle Tuate, del Varignana, del Bolognini, ecc.

d'Antonio di Vincenzo. Il lettore anzi non avrà scordato che nel settembre del 1402 fu chiamato dai fabbricieri di San Petronio perchè su carta bombacina ricopiasse, riducendolo più piccolo e semplificandolo, il modello originale della basilica petroniana. Però questo lavoro come l'altro della « pera » dorata di San Pietro mostrano che di Iacopo si faceva un conto tutt'affatto relativo. Non risulta infatti dai documenti ch'egli architettasse edificio alcuno e nemmeno dalle sue pitture risulta che ne avesse la capacità. Fu semplicemente figurista e non fu degli ultimi (fra i magri suoi contemporanei fioriti in Bologna) come mostrano i dipinti che di lui si trovano nel Museo civico, nella Pinacoteca, in San Giacomo Maggiore e nella chiesa di Mezzaratta.

Francesco Guidotti racconta anche che dopo il 1425 si fece un nuovo ospedale della Morte e la chiesa *su la Saronella in capo di Mirasole,* ma non è possibile stabilire nessun criterio non si trovando più quegli edifici. E chi potrebbe asserire anche se Fieravante ebbe parte nella ricostruzione di San Giovanni in Monte?

Altre due fabbriche, invece, ben notevoli, costrutte proprio mentre quell'architetto si trovava in Bologna e che dell'arte sua e del suo stile portano traccie evidenti, sono la *Mercanzia* e una delle case Bovi-Silvestri, ora Tacconi, nella piazza di Santo Stefano.

Il Gozzadini, dopo avere scritto che il Foro dei Mercanti fu « cominciato al declinare del secolo XIV (1382) e ricostrutto in parte dopo che nel 1484 fu guasto per la rovina d'una torre »,[1] finisce per accettare l'opinione d'Amico Ricci il quale ritiene che fosse architettato da frate Andrea Manfredi.[2] Gaetano Giordani, all'incontro, dopo aver corretta la data della costruzione, non cessa dal fare ipotesi intorno all'architetto ora nominato e ad un Giovanni d'Antonio e ad un Bonino muratore, che lavorò nel campanile di San Francesco, e ad Antonio di Vincenzo.[3]

Eppure la notizia che la Mercanzia, quale ancora s'ammira, fu edificata nel 1439 escludeva ogni partecipazione artistica di frate Andrea e di Antonio di Vincenzo, perocchè il primo era morto da quarantatre anni ed il secondo da trentasette almeno! D'altra parte, quel Bonino non risulta affatto che fosse architetto, perchè soltanto è noto che lavorava sui disegni d'Antonio di Vincenzo, e, per finire, quel Giovanni d'Antonio non è che un.... parto della fantasia del Giordani![4]

Il Barbieri nella sua cronaca manoscritta che si conserva in casa Gozzadini mette senza reticenza per data della costruzione dell'attuale *Mercanzia* il 1439. Il Giordani scrive: « Del 1439 l'Università delle Arti comperò per intero il carrobbio.... di modo che in quest'anno soltanto debbesi ritenere il Foro Mercantile si rifabbricasse nell'ordine ed aspetto in cui oggidì pure si ammira ». Giuseppe Guidicini finalmente dallo spoglio dei documenti rileva: « La fabbrica del Foro, più magnifica che estesa, si cominciò nel 1439 ».[5] Nessun dubbio dunque in proposito, come nessun dubbio che non vi poterono lavorare nè Andrea, nè Antonio. D'altra parte la serie dei nuovi architetti in Bologna, intieramente ligia alle formule del Rinascimento, non era per anco cominciata. Aristotile avea poco più di vent'anni; Gaspare Nadi, cui si sono attribuite tante fabbriche che non ha fatto, era nato del 1418 e contava ventun anni. Maestro Pagno di Lapo Portigiani da Fiesole non era ancora andato a Bologna per costruire il famoso palazzo

[1] *Note per studi sull'architettura civile in Bologna dal secolo XIII al XVI* (*Atti e memorie della R. Deputazione di Storia patria.* Nuova serie, I, 23).

[2] *Storia dell'architettura in Italia,* Modena, 1858, II, 297.

[3] *Notizie intorno al Foro dei Mercanti di Bologna, volgarmente detto la Mercanzia,* Bologna, 1837, p. 3.

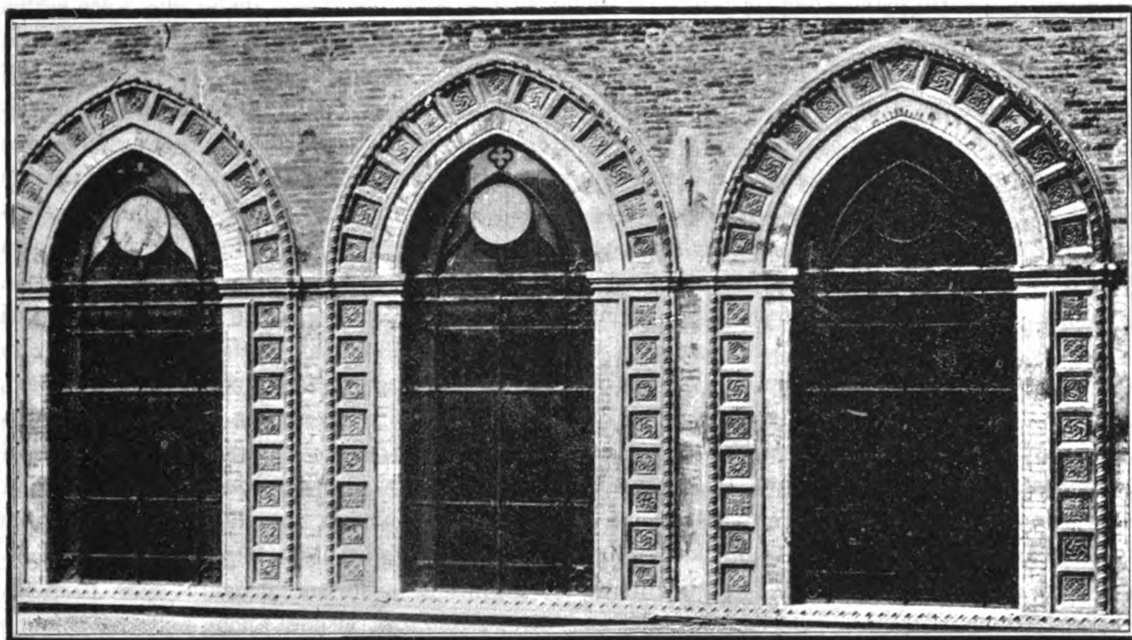
[4] Gaetano Giordani, op. cit. 28, scrive: « Giovanni Antonio architetto e capo mastro muratore fabbricò la sagrestia di San Francesco di Bologna nel 1397 come si ha documento del medesimo Archivio ». Il documento citato non ricorda nessun Giovanni Antonio, ma bensì Antonio di Vincenzo. La scrittura, in prima persona, cominciando: « Hio Antonio di Vincenzo muradore.... prometo, ecc. », il Giordani lesse quell'*Hio* per abbreviazione di *Iohannes* o *Hiovanni.* Così non seppe valutare tutto il pregio del documento pubblicato poi da Alf. Rubbiani, op. cit. p. 128.

[5] Op. cit. V, 112.

Bentivoglio, [1] nè vi era andato Giovanni Paci da Ripatransone autore del portico di San Giacomo. [2]

Questi ultimi artisti del resto aveano del tutto abbandonato lo stile ogivale e seguivano senza restrizione i tipi classici. Fieravante è invece un artista di transizione, come frate Andrea e come Antonio di Vincenzo, dai quali derivava l'arte sua. Lo stile tedesco era già quasi scomparso nelle opere loro, sopraffatto dal gusto e dalle tendenze italiane. Il sopravvivere dell'arco acuto non pregiudicava affatto all'espressione della italianità nelle proporzioni, nei particolari e negli ornati. Anche nel campanile di Santa Maria del Fiore si vede l'ogiva, ma nessuno vorrà certo ritenerlo di tipo germanico!

Antonio di Vincenzo era, fra quei tre architetti, forse il più attaccato alla tradizione: era, per così dire, il più *germanico* nell'organismo dell'edificio come nelle decorazioni. Frate Andrea



FINESTRE DEL PALAZZO DEGLI ANZIANI.

Manfredi invece tendeva ansiosamente alle forme nuove, quando elevava i piloni della chiesa dei Servi senza nervature, o rotondi od ottagonali, e quando costruiva il portico laterale alla chiesa stessa, considerato come un miracolo di statica e d'eleganza. Con lui s'era iniziato l'accoppiamento dell'arco acuto all'arco scemo, che nelle fabbriche civili di Bologna doveva poi essere imitato quasi costantemente, e che Fieravante accettò senza discussione edificando il palazzo degli Anziani, sia nel loggiato del cortile che nelle finestre del secondo piano.

Ma quale era la parte originale delle sue costruzioni? Perchè Iacopo dalla Quercia lo chiamava *di buono ingenio* e soggiungeva che *s'adattava al pelegrino* o tentava cose nuove?

[1] Oltre la testimonianza di fr. GEROLAMO BURSELLI (*Annali bolognesi* editi dal MURATORI nei *Rer. ital. script.* XXIII, 892) il quale nel 1460 dice chiaramente che Sante Bentivoglio « Palatium regale incepit, Magistro Pagno florentino architecto », si ha una prova indiretta del fatto in una lettera di Aristotile di Fieravante a Giov. di Cosimo de' Medici, che assicura che maestro Pagno si trovava in Bologna sin dal febbraio del 1458. V. GUALANDI, *Aristotele Fioravanti*, ecc. p. 60 — Per altre notizie su quell'artefice vedi *Le vite* di GIORGIO VASARI, a cura di G. MILANESI, Firenze, 1878, II, 445, nota 1.

[2] *Antichità picene*, di GIUS. COLUCCI, Fermo, 1792, t. XVIII - *Memorie istoriche della città di Ripatransone*, p. 172.

Non si cerchi nell'organismo delle due costruzioni la novità; ma nell'abbondanza e nel carattere delle decorazioni. Anche Iacopo dalla Quercia notava avanti tutto che il palazzo di Bologna era *molto ornato*. In esso non si scorge più la semplicità quasi eccessiva del Manfredi, che fa le cornici disponendo variamente semplici mattoni; non più il parco e largo adornare d'Antonio di Vincenzo, sempre misurato e ben lontano dal sopraffare le linee generali. In Fieravante è già un amore troppo vivo del particolare, una tenerezza intensa per tutto ciò che arricchisce, che frastaglia, che *illeggiadrisce* le diverse parti. La semplicità di San Petronio, di Santa Maria dei Servi e dell'*anonima* residenza dei Notari scompare a un tratto nel palazzo degli Anziani, nella Mercanzia e nella casa Bovi-Silvestri. Ma ciò che più sorprende in questi due ultimi edifici, che per me chiaramente si rivelano opera di Fieravante, è l'identità degli ornati e della loro disposizione, ornati e disposizione che invano si cercano in altre fabbriche bolognesi. Non solo adunque è da registrare il concorso storico delle date ed il fatto che sursero mentre lavorava Fieravante e mentre mancavano architetti a Bologna: ma è da registrare anche che i tre edifici sono d'un medesimo stile ed hanno (si perdoni il francesismo) identici *dettagli*.

I capitelli del palazzo pubblico consistono in una doppia serie di cardi, ognuna delle quali si risolve con una fila di rose semplici o selvatiche. Ebbene: quelli della Mercanzia sono ugualmente formati, nè presentano altra varietà se non l'inserzione di foglie *spiraleggianti* che per forma si ricongiungono a quelle dei capitelli della casa Bovi-Silvestri ora Tacconi. In questi poi aderisce lo scudo dello stemma ora raschiato, scudo che ha la stessa forma di quello che rileva nei capitelli del palazzo pubblico, e sul quale esisteva già lo stemma di Martino V. Invano questa forma si cercherebbe nelle altre parecchie migliaia di capitelli che ornano i portici di Bologna.

Nella Mercanzia non si trovano più i piloni semplici di Antonio di Vincenzo, appena nervati agli angoli in San Petronio, o le colonnine ugualmente scannellate del campanile di San Francesco. Molto meno poi si cercano i pilastri « lisci ed asciutti » o le colonnine *inanellate* a metà, della chiesa e del portico dei Servi. I piloni della Mercanzia sorgono di sur una icnografia leggiadra ma tormentatissima e frastagliata come una trina: consistono a dirittura in tanti fasci di colonnine esili variamente disposte. Il concetto di mastro Antonio vi si vede accolto ma esagerato. Così le colonnine disegnate da frate Andrea hanno fornito a Fieravante il modello delle colonnine poste alle bifore, ma questi ha voluto scannellarle a spira, ha voluto dentellare l'anello e il sommoscapo, ha voluto *frangiare* le semplici foglie di giglio. E lo stesso tormento delle parti, la stessa avversione a lasciare spazi lisci e, sarei per dire, *tranquilli,* si nota anche nelle tre colonne della casa Bovi-Silvestri. Non solo, contro l'uso bolognese, sono scannellate a spira, ma diversamente scannellate: l'una con fibre rilevate, l'altra a solchi, l'ultima a solchi e a rilievi alternati e distinti dai listelli.

L'accoppiamento degli ornati in terracotta ed in marmo o macigno, così corretto, così parco, così dolce nelle cose d'Antonio di Vincenzo, s'affatica a sua volta nella Mercanzia, dove il cotto come materiale più modesto non lascia più campeggiare o dominare le parti marmoree, ma vuol dividere con loro il vanto dell'ornamentazione e dell'abbellimento. Intorno alle finestre ricorre un largo fregio o guarnizione a formelle o cassettoni nei quali sono scolpite le cose più svariate. « Ci sono cani, aquile, oche, omiciattoli, fioroni, fogliami caspiti, stemmi e tutti diversi l'uno dall'altro ». [1]

Anche questo singolarissimo e speciale tipo di decorazione si trova — nemmeno farlo a posta! — solo nei tre edifici da me esaminati per la concordanza di tutte le altre parti. Gira intorno agli archi e alle finestre della Mercanzia, gira intorno alle finestre ora murate della casa Bovi-Silvestri, gira intorno le finestre del palazzo degli Anziani. Nessun altro edificio bolognese presenta questa caratteristica!

Non si può dire, come per altri casi è stato detto, che diversi architetti potevano seguire simile adornamento, trovando e mettendo in opera terrecotte *stampate,* come quelle di molte cornici o cornicioni che si veggono in Bologna e che si vendevano a chi le voleva dai fornaciari. Le

[1] A. Rubbiani e A. Tartarini, *I ristauri alla Mercanzia.* Anno 1889, Bologna, 1889, p. 9.

terrecotte che vestono le tre fabbriche da me studiate non sono fatte con lo stampo, ma lavorate proprio per l'edifizio e, quel ch'è più, a mano. Quelle della casa Bovi-Silvestri si rivelano facilmente per opera degli scultori che operarono nella Mercanzia. « Tutta quella ricca decorazione — scrive Alfonso Rubbiani — di formelle, comparti, cordoni a spirali, piccoli capitelli, cornici a dentelli, a stella, *è maravigliosamente intagliata a scalpello sopra mattoni speciali o blocchetti di terra già cotta, come si taglia e scolpisce il marmo. Nulla è uscito di stampo. I colpi di scalpello, di raspa, sono nitidi ed evidenti, come i solchi delle misure tirate coi compassi e colle squadre* ». L'artista, che ha lavorato i cassettoni delle finestre del palazzo degli Anziani (forse Domenico da Fiesole) si è attenuto a figure geometriche combinate e sottilmente lavorate, ma è chiaro che, determinato il tipo decorativo nelle linee e negli scompartimenti, *la varietà delle invenzioni* e dei particolari dipendeva certo, come nota benissimo il Rubbiani, « dall' umore stesso personale degli artefici ».

Ed ora due sole parole per conclusione. Sulla scorta dei documenti credo d'avere stabilita esattamente la genealogia dei Fieravanti e d'aver determinata l'opera di Fieravante rendendo più facile il cómpito di chi studierà quella di suo figlio Aristotile sino ad ora confusa con la paterna. Dal mio studio, già iniziato e comunicato in succinto da qualche tempo, è risultata la certezza che il palazzo degli Anziani fu architettato da Fieravante e che gli operai che l'aiutarono nei lavori d'ornamento furono in massima parte toscani e che toscana fu per buona parte la scoltura eseguita in Bologna dalla fine del secolo XIV ad oltre la prima metà del secolo XV. Definiti i caratteri speciali dello stile di Fieravante, sono arrivato alla conclusione che la casa Bovi-Silvestri e la Mercanzia siano opere parimenti sue. Ne sono convintissimo. La somiglianza evidente delle forme e dei caratteri e, si può dire benissimo, del sentimento di quei tre edifici, e certo accordo nel modo di lavorazione sono già per sè stesse prove efficaci e di molta gravità. Si potrebbe nullameno pensare che la Mercanzia e la casa di piazza Santo Stefano fossero opera di qualche imitatore o scolaro. Ma resta il fatto inconcusso che le fabbriche furono alzate mentre Fieravante fioriva e si trovava precisamente in Bologna e mentre come artista imperava assoluto padrone, essendo morti i celebri vecchi che gli erano stati maestri, essendo fanciulli o giovanissimi quelli che, nella seconda metà del secolo, dovevano acquistare fama col nuovo e dolce stile del Rinascimento.

Corrado Ricci.

IL TABERNACOLO CON NICCHIA PER LE ABLUZIONI

NELLA SAGRESTIA DELLA CHIESA DI S. NICCOLÒ DA TOLENTINO IN PRATO



L *lavabo* nel felice periodo dell'arte italiana del Rinascimento acquistò molta importanza per le fortunate creazioni artistiche alle quali servì di scopo. In questa serie di opere merita di essere ricordata la graziosa terracotta smaltata della sagrestia della chiesetta di San Niccolò da Tolentino in Prato.

Era anticamente nel vecchio convento di Sant'Anna, donde fu tolto quando andò del tutto trasformato, e a dir vero, se è stato una fortuna che si sia conservato, non si può tacere che sia stato ricomposto con tutta diligenza.

Di modeste dimensioni (non raggiunge i 3 metri in altezza), si distingue per la euritmia generale e per la ricchezza raccolta con garbo in sì picciolo spazio. Consta di tre parti: del tabernacolo, della lunetta e del lavabo propriamente detto.

Il tabernacolo, come vedesi nell'unita illustrazione, è formato da una cornice architettonica di due pilastrini sui quali gira un arco a tutto sesto. Nei pilastrini, spiccano sopra un fondo azzurro dei graziosi ramoscelli e fogliami bianchi di forma avviticchiata, disposti attorno ad uno stelo che si innalza da una piccola ara la quale posa sopra un trepiede; figure di satiri, uccelletti e grifi si intrecciano coi rami; a due terzi dell'altezza dello stelo pende da una maschera un cartellino dalla cornice giallognola. Il cartellino del pilastrino destro porta la data ANNO 1520; quello a sinistra la scritta:

AVERARDVS · ALAMANNI
DE SALVIATIS FIERI FECIT.

L'arco a cornice gialla racchiude una grossa fascia di cordoni intrecciati con pallottole negli interstizi. Su quest'arco un piccolo piedistallo sostiene un vaso dipinto di color violaceo con orli di un verde giallastro e con anse verdi. Ai lati di questo, due puttini trattengono per ciascuna parte una grossa e lunga ghirlanda che scende lungo la curva dell'arco e fiancheggia i pilastrini. Verdi sono le foglie di queste ghirlande; gialli, violacei e bruni i frutti e celesti i fiori con certe capocchie brune e altre verde scuro.

La lunetta racchiude un bassorilievo, pure in terracotta smaltata, nel quale è rappresentata la Nostra Donna col Divin Figlio adorato da due angioli. Queste figure che risaltano sopra un

fondo celeste, hanno il nimbo giallo, le sopracciglia di un turchino verdognolo; il Bambino, che è la sola figura intera, e che sta nell'atto di benedire e tiene nella sinistra un frutto, è tenuto ritto dalla Madonna sopra un cuscino dai colori azzurro e verde.

Un fregio ad ovoli, dopo aver formato i capitelli dei pilastrini, continua a correre come



IL TABERNACOLO CON NICCHIA PER LE ABLUZIONI.

cornice sotto alla lunetta e segna la divisione dallo spazio inferiore che è il vero fonte per le abluzioni, il lavabo, come suol dirsi. Questo in una zona rettangolare superiore racchiude una corona di foglie e frutti colorati, con nastri gialli svolazzanti e nel centro di questa una targa con lo stemma del committente, e nella zona inferiore due puttini dai capelli giallognoli che sostengono con una mano l'anfora o serbatoio dell'acqua per le abluzioni e coll'altra mano vi

depongon sopra una corona. Il serbatoio a forma di guscio violaceo è diviso a zone lavorate a rilievo con orli giallastri e termina inferiormente a guisa di mensoletta con una testa di cherubino color di terra gialla.

Questa graziosa edicoletta, di proporzioni molto euritmitiche, di color bianco latteo in tutte le parti per le quali non feci avvertenza di colore, è di un effetto assai gradevole, l'intonazione generale dei colori e la loro distribuzione essendo sobria ed armoniosa.

Il bassorilievo dell'adorazione del Divin Bambino presenta una composizione semplice e delle figure altrettanto semplici nelle linee generali e soavemente ingenue tanto nell'atteggiamento che nella espressione. La Nostra Donna lascia a desiderare quanto a distinzione del viso, anzi è cosa poveruccia, ma pur vi traspira candore e purezza. Il partito delle pieghe del manto che l'avvolge è semplice e così dicasi delle vesti dei due angioli che stanno ai lati in adorazione; è un fare ancor ispirato alle opere dei primi quattrocentisti, privo di ogni ricerca di forme ed effetti nuovi nelle pieghe, di uno studio più diretto dal vero, e che riesce quindi alquanto da principiante. L'atteggiamento invece dei due angioli laterali è pieno di naturalezza e di sentimento religioso. Il Bambino poi è la parte più importante e più bella: naturalissimo il suo atteggiamento e nelle linee generali di una libertà e trovata veramente commendevoli; la sua espressione è dolce, ingenua e di molta distinzione. I putti, come dissi, sono quattro: due a lato dell'urna per le abluzioni e due sulla cornice a coronamento dell'opera. Anche tra essi esiste un certo squilibrio. Quelli di maggior dimensione che sostengon l'urna sono bellini e graziosi, è vero; ma scapitano in confronto agli altri due della cornice, i quali possono essere annoverati tra le più graziose e leggiadre creazioni dell'arte toscana, e, rinvenuti isolati, sarebbero stati di certo classati tra i lavori dei quattrocentisti.

Ora a quale dei Della Robbia è da ascriversi questo grazioso lavabo? Ha molta analogia, come fu notato da tempo dal Bode,[1] con quello della sagrestia di Santa Maria Novella in Firenze, opera che i documenti provarono essere stata ordinata a Giovanni, figlio di Andrea, nel 1497, e cioè tre anni innanzi di quella di cui trattasi. Ma il paragone potrebbe trarre in equivoco e credo sia meglio cercare i confronti con altre opere.

Gaetano Guasti nella sua illustrazione dei quadri della Galleria e degli altri oggetti d'arte del comune di Prato[2] a p. 52 dice: « Per quanto lo stile, la maggior purezza del disegno, e la stessa maniera ch'è come un'aria nei volti, diano modo di distinguere le plastiche, è sempre facile ingannarsi nell'attribuire a uno dei Della Robbia, ch'ebbero fama in quest'arte, qualche opera singolare. Ov'è la data, la questione si scioglie agevolmente: come nel tabernacolo con nicchia che serve per le abluzioni, ora nella sagrestia della chiesa di San Niccolò e nella lunetta sulla maggior porta della cattedrale; e per il graziosissimo fregio e i quattro Evangelisti che adornano l'elegante chiesa di Santa Maria delle Carceri, plastici che furono certamente condotti da Andrea, parlano i documenti ».

Adunque, per Cesare Guasti, questo lavabo sarebbe di Andrea, perchè reca la data del 1520. Ma questa conclusione è corroborata a sufficienza dal solo argomento della data? Abbiam già visto che vivendo ancor Andrea, nel 1497, il di lui figlio Giovanni aveva fatto il lavabo di Santa Maria Novella. E poi convien tener presente l'età di Andrea che, nato nel 1437, mancò ai vivi nel 1528, e contava quindi già ottantatre anni nel 1520; per quanto egli abbia continuato, sino ad età avanzatissima, ad assumere importanti ordinazioni di opere, l'ultima notizia che si abbia di queste sarebbe quella intorno all'altare per la chiesa del Pian di Mugnone, citata dal Bode[3] e che risale al 1515. Non rimane quindi che una presunzione che egli avesse accettato da Averardo Alamanni dei Salviati l'ordinazione di questo lavabo e sempre avanzerebbe il dubbio se possa essere stato lui a far l'opera od a dirigerla.

La pala d'altare che ritiensi di Andrea e che trovasi a Santa Maria in Grado ad Arezzo

[1] Nella raccolta del DOHME, *Kunst und Künstler*, ecc. Lipsia, 1879.

[2] Prato, Giachetti, 1888.

[3] W. BODE, *Italienische Bildhauer der Renaissance.* — Berlin, Spemann, 1887.

(la Vergine incoronata, col Bambino, e tra due santi e numerosi fedeli) è generalmente classata al periodo della sua attività che corre dal 1470 al 1480, e presenta, è vero, caratteri stilistici di notevole analogia con questo lavabo. La libertà di movenza del Bambino s'addice colla naturale e sciolta posa del Bambino del lavabo ed il tipo leggiadro e soave ha ancora maggior analogia con quello dei due putti della cornice. Gli angioli che tengon (nella pala) la corona sospesa sul capo della Vergine corrispondono abbastanza nel fare a quelli che adorano il Bambino nella lunetta del lavabo. Il partito generale delle pieghe nella pala ha stretta affinità con quello della lunetta del lavabo. Però, che quella pala sia proprio di Andrea non è punto accertato e se passiamo alle opere certe di Andrea in epoca meno lontana dal 1520, troviamo caratteri diversi. Così nella lunetta della porta maggiore della cattedrale di Prato, che è dell'anno 1489, abbiamo nella Madonna e nel Divin Figlio un fare di gran lunga più largo, e nei tipi, e nelle fattezze, e nel panneggiare, e così appare pure con tutta evidenza nell'altra lunetta di Andrea sulla porta del duomo di Pistoia (1490) e più ancora in quella che conservasi in Firenze nell'opera del duomo, nella sala degli archivi: la Beata Vergine col Figlio, fra due angioli adoranti (1490). Qui l'identità del soggetto permette un maggior confronto che dimostra all'incontro tipi di visi larghi, grandiosi; atteggiamenti assai più sciolti; pieghe più larghe e più vicine al vero. Nell'arte delle opere certe di Andrea ora ricordate, si estrinseca uno stile che corre assai vicino a quello di Iacopo dalla Quercia e di Benedetto da Maiano. Nella lunetta del lavabo invece, tra i tentennamenti dell'artista o giovane od incompleto, appare invece un'arte assai più vicina a quella di Mino da Fiesole e di Desiderio da Settignano.

Vediamo ora qualche opera del figlio suo Giovanni, al quale, quando la questione della data fosse bastevole prova, il lavabo di San Niccolò di Prato s'addirebbe meglio. Dello stesso anno 1520 abbiamo una composizione grandiosa di Giovanni Della Robbia, il tabernacolo che conservasi ancora a Firenze in via Nazionale e che è detto delle Fonticine. Questa ricca opera, strabocchevole per la profusione dei colori, e l'altra opera pur di Giovanni, in Monte Oliveto Maggiore presso Siena, un bassorilievo in cotto invetriato, rappresentante la Vergine col Bambino, incoronata da due angioli, ci appalesano un artista già formato e con caratteristiche assai diverse di quelle dell'autore del lavabo di San Niccolò. Giovanni si curava poco dello stile; creava la sua composizione e poi procedeva per l'esecuzione collo studio diretto dal vero senza quel lavorio interno di assimilazione e poscia di produzione di opera profondamente elaborata. Tant'è vero che, mentre nel suo complesso il tabernacolo delle Fonticine è lavoro meno grazioso, ma più perfetto, più omogeneo del lavabo di Prato, il confronto gli torna sfavorevole per il Divin Bambino che è assai meno disinvolto, di stile assai men puro, di espressione assai meno nobile ed elevata. Le pieghe in questo gran tabernacolo hanno maggior naturalezza e varietà perchè studiate dal vero direttamente. I tipi dei visi sono sottili, tendenti all'acuminato nell'ovale inferiore e nel ricorrere verso il mento; le palpebre sottili e il taglio degli occhi lungo; lungo pure il taglio della bocca che ha eziandio labbra sottili, cosicchè nello sguardo e nel sorriso leggermente accentuato appare una derivazione, uno studio dei tipi di Antonio Rosellino. Questi caratteri lo avvicinano assai più alla gran pala della chiesa dell'Osservanza presso Siena (la incoronazione della Vergine, attribuita ad Andrea), nella quale è più probabile che egli abbia coadiuvato il padre suo, che non nel lavabo di Prato.

Rimane ancora da osservare il sistema della coloritura. Le opere certe di Andrea sono bianche su fondo azzurro, una vera parsimonia che ridonda tutta a vantaggio della grandiosità e purezza dell'opera. Quelle di Giovanni, deficienti nello stile, sovrabbondano di coloritura e sono inquadrate da cornici cariche di particolari dai colori svariati e vivaci. Il lavabo della sagrestia di San Niccolò tiene un posto di mezzo tra quelle due maniere; vi concorrono parecchi colori, ma sono ancora limitati alle parti accessorie e specialmente riservati alla ricca cornice. Non v'ha quindi sotto questo aspetto maggior ragione di ascriver l'opera alla bottega di Andrea piuttosto che a quella di Giovanni Della Robbia.

Ho ricordato più sopra la pala di Santa Maria in Grado in Arezzo ed ho espresso il dubbio che possa essere di Andrea; così parmi pur poco probabile che sia di questo artista la pala del-

l'oratorio della Misericordia in Firenze, la quale ha analogia con questa di Arezzo e tutte e due ne hanno ben più col lavabo di Prato che non colle opere certe di Andrea e colle opere certe di Giovanni. Senza pretendere che qui trattisi di uno stesso autore (ed invero gli artisti che oprarono nelle botteghe dei Della Robbia furono molto numerosi), si può presumere che il lavabo sia opera di un giovane artista, assai più vicino ad Andrea Della Robbia che non al figlio suo Giovanni e che dalle opere di questi fu tratto ad accrescere la coloritura della sua terra invetriata; di un artista che curava assai l'euritmia della sua composizione, ed essendo di sentimento dolce e contemplativo, guardava le opere dei puristi in tempi in cui l'arte volgeva alla grandiosità e imponenza dello stile.

Giulio Carotti.

LA CAPPELLA DI FRA MARIANO DEL PIOMBO

IN ROMA



UEL capo de' matti, fra Mariano Fetti, che fu uno dei tipi più originali e caratteristici della corte romana nel Cinquecento, ebbe il suo periodo più splendido sotto il pontificato di Leon X. Già sotto Giulio II il converso domenicano che era stato barbiere di Lorenzo de' Medici, e, secondo il padre Marchese, seguace del Savonarola, contraddizione non impossibile in un mattacchione di quella sorta, *incapricciava* le cene, le feste, tutta la vita romana coi suoi famosi *capricci.* A lui tutto era permesso; fino a saltar sulla mensa e corrervi sopra menando le mani a destra e a sinistra senza riguardo a cardinali nè a vescovi, fino a tingere colle salse e le vivande le faccie dei commensali, e a far volare i pollastri arrostiti, aiutato nelle sue pazzie dal Bibbiena, che si protestava suo scolaro.[1] Dov'era lui era l'allegria, la baldoria, la tempesta, il regno della pazzia; e così era divenuto uno dei personaggi più indispensabili della corte di Roma: trattava con la maggior confidenza i più alti prelati; e al marchese di Mantova esprimeva il desiderio di venire a *incapricciare* tutta la sua palazzina.

Ma lasciando da parte i capricci di quel matto glorioso, dirò solo di quello che ha relazione coll'arte, e specialmente della sua cappella. Protetto dal cardinal Giovanni de' Medici, suo padrone, egli aveva ottenuto da Giulio II la chiesa di San Silvestro a Montecavallo pei religiosi domenicani della Congregazione di San Marco, con larghissime facoltà per la fabbrica del convento e della chiesa, a vantaggio della quale metteva a profitto i principi e potenti di cui godeva il favore. Nel 1513 ringraziava il marchese di Mantova d'un pallio, del quale fece un paliotto d'altare e una pianeta, e un altro gliene chiedeva;[2] e anche più tardi, nel 1519, insisteva presso il marchese per avere un pallio per farne la dalmatica, tonicella e piviale.[3]

Divenuto papa il suo padrone col nome di Leon X, il frate crebbe in fortuna; e alla morte di Bramante il papa lo chiamò a succedergli nell'ufficio del Piombo e volle egli stesso indossargli la tonaca del nuovo suo ufficio. Diceva fra Mariano che da vecchio s'era messo a far l'alchimista e dal piombo cavare oro; poichè la sua *bottega* gli rendeva non meno di 800 ducati l'anno.[4] Morto fra Mariano nel 1531, gli successe nell'ufficio del Piombo fra Sebastiano, in concorrenza col Cellini; e così nell'intervallo fra due grandi artisti, Bramante e fra Sebastiano, il posto fu occupato dal frate buffone.

[1] V. A. Luzio, *Federigo Gonzaga alla Corte di Giulio II,* in *Arch. rom. di St. patria,* vol. IX, p. 509.

[2] Luzio, p. 552.

[3] Luzio, p. 574.

[4] Ivi, p. 574.

Fra Mariano lasciò il convento di San Silvestro, ed andò ad abitare a Palazzo all'ufficio del Piombo, che era nelle stanze di Innocenzo VIII; ma di là andava a rivedere i suoi frati a Montecavallo e tornava la sera al suo signore. « Non desidererei altra gratia in questo mondo — scriveva a' 10 gennaio 1519 al marchese di Mantova — se non potervi convitare un dì all'orto qui di monte Cavalli, nel laberintho, dove vedreste boschetti et ornamenti silvestri nel domestico, cento (et) 100 varietà et 1000 chapricci: una chiesina poi di avorio, lavorata di straforo, et atorno profumata et abellita con molte cose divote; una sagrestia con paramenti profumati papali di brocchato d'oro in oro, ecc. ».[1] Insomma il frate buffone aveva una tenerezza gentile per la sua chiesina d'avorio profumata e divota, che era visitata, come egli stesso si compiace di narrare, da cardinali, da protonotari, da vescovi. La chiesa è stata bensì nel Seicento arricchita di marmi, di pitture, d'oro e di stucchi che le han fatto perdere il profumo del tempo di fra Mariano, ma nella sua struttura (eccetto la cappella Bandini costruita posteriormente) si conserva qual era.

Il Vasari ci narra che fra Bartolommeo da San Marco, venuto a Roma, andò ad alloggiare al convento della Congregazione di San Marco a San Silvestro, ospite di fra Mariano; il quale ne trasse profitto facendogli dipingere per la sua chiesa due figure su tavola, rappresentanti san Pietro e san Paolo. Ma, così dice il Vasari, stordito dalle troppe opere antiche e moderne ch'erano in Roma, e perdutosi d'animo « deliberò di partirsi e lasciò a Raffaello da Urbino che finisse uno dei quadri, il quale non era finito, che fu il San Piero, il quale, tutto ritocco di mano del mirabile Raffaello, fu dato a fra Mariano ».[2] La venuta di fra Bartolomeo a Roma fu nel 1514, e i due quadri furono collocati ai lati dell'altare maggiore dove le guide li indicano ancora sulla fine del Seicento; e di là furono trasportati nel palazzo del Quirinale, non so dire in che anno nè da che pontefice. Sono conosciuti i cartoni delle due figure, che si conservano nell'Accademia di belle arti a Firenze; e delle due tavole dipinte si hanno riproduzioni a contorno nell'*Ape Italiana* e nella *Storia della pittura* del Rosini, dalle quali però non può aversene che un'idea assai imperfetta. Dal Quirinale passarono dopo il 1870 al palazzo Vaticano.

Narra il Vasari che Polidoro da Caravaggio e Maturino dipinsero « a San Silvestro di Montecavallo, per fra Mariano, per casa e per il giardino, alcune cosette; ed in chiesa gli dipinsero la sua cappella ».[3] Dell'antico giardino e convento non resta più nulla, ed è inutile perciò di ricercarvi le pitture di Polidoro, come pure « un San Bernardo, di terretta, bellissimo » dipinto nel giardino stesso per fra Mariano da Baldassare Peruzzi;[4] rimangono però ancora le antiche cappelle, e in una di queste troviamo ancora le pitture di Polidoro e di Maturino.

La chiesa aveva in origine quattro piccole cappelle per lato, di forma uguale, fino alla crociera; ma nel 1877, volendosi allargare la strada dalla via Nazionale al Quirinale, la chiesa fu scorciata, lasciando solo tre cappelle per parte; e quella di fra Mariano, che era la seconda a sinistra dall'ingresso, divenne la prima. Veramente si voleva tagliare più addentro per allineare la strada; ma la buona stella che protegge i pazzi ha salvato la cappella del frate. Ed essa ebbe fortuna anche sul principio del Seicento, quando il cardinal Giacomo Sannesio volle abbellir la cappella; poichè egli fece bensì coprire i pilastri di marmi colorati ad intarsio, e dipingere la volta dal Cavalier d'Arpino, e incassare il quadro dell'altare e gli affreschi laterali entro grandi cornici di vari marmi; ma siffatti abbellimenti, contro il costume del tempo, furono fatti con riguardo, sicchè il guasto non è molto, e le pitture e il pavimento sono ancora al loro posto.

Nell'interno dei pilastri che sostengono l'arco della cappella, si legge in alto, da ambedue i lati, scolpito in marmo nero:

AD PERPETUAM
POSTERITATIS
MEMORIAM

[1] Luzio, p. 574.
[2] Vasari, vol. IV, p. 187.
[3] Luzio, vol. V, p. 147.
[4] Ivi, vol. IV, p. 596.

In basso, sopra alla balaustrata, è da un lato questa iscrizione:

LEO X PONT. MAX. TEMPLUM HOC
CARDINALIB. XXIX COMITANTIB.
ADIENS CONCESSIT
UT QUOTIES ETIAM EODEM DIE
IMAGINEM HANC DEIPARAE
FIDELES VISITAVERINT
IↃ DIERUM VENIAM
OBTINEANT.
MENSE MARTIO CIↃIↃXVIII.

Così questa iscrizione, come l'altra che vedremo appresso, in lettere incavate e dorate su marmo nero, devono appartenere al tempo degli abbellimenti del cardinal Sannesio, il quale non so se abbia tratto le notizie da documenti o memorie della chiesa, o da iscrizioni preesistenti nella cappella e forse dipinte sul muro. Certo l'allegro frate non poteva ambire onore più grande che vedere la sua chiesa visitata dal papa stesso e da ventinove cardinali, e concessa un'indulgenza di cinquecento giorni a chiunque visitasse la Madonna della sua chiesa. Di questa andata del papa a San Silvestro troviamo pure memoria ne' Diari di Paride Grassi; il quale, dopo aver narrato che il papa si recò alla chiesa di Santa Maria in Domnica, che da poco aveva fatto ricostruire, prosegue: « inde ad Ecclesiam Sancti Silvestri, ubi frater Marianus familiaris Papae habitabat, inde pedester transit ad hortos cardinalis hiporegiensis ». [1] I moschettieri che seguivano il papa sparavano lungo il cammino delle bombarde; e i cardinali, fatti accorti, per quello strepito, della cavalcata papale, chi di qua, chi di là gli venivano incontro, e il papa rideva con loro; tantochè si formò quella magnifica cavalcata di ventinove cardinali, ciascuno naturalmente col suo seguito, che dovette essere uno spettacolo veramente solenne.

Dodici anni più tardi un altro papa di casa Medici, Clemente VII, muoveva di nuovo alla chiesa di fra Mariano con grande comitiva di cardinali, e concedeva cinquecento giorni d'indulgenza a chi visitasse la sua cappella, dedicata a santa Caterina.

CLEMENTIS VII P. M. TEMPLUM HOC
MAGNO CARDINALIUM COMITATU
SUBEUNTIS CONCESSIONE
SACELLUM HOC B. CATHARINAE
QUOTIES VISITAVERINT
CHRISTI FIDELES
TOTIES IↃ DIERUM INDULGENTIAM
CONSEQUENTUR
DATO DIPLOMATE IX OCT. CIↃIↃXXX

Esaminando le due iscrizioni, apparisce chiaro che, quantunque ambedue si trovino nella cappella di fra Mariano, la prima però, quella di Leone X, non parla della cappella, ma solo della chiesa, e l'indulgenza riguarda i visitatori della Madonna, *imaginem hanc deiparae;* mentre la seconda, quella di Clemente VII, parla appunto della cappella, *sacellum hoc b. Catharinae,* e concede la stessa indulgenza che la prima, a chi la visiterà. Non poteva Clemente VII concedere un'indulgenza concessa già da Leone X; e credo perciò che la prima iscrizione sia fuor di posto, e che l'indulgenza debba riferirsi all'antica Madonna venerata nella chiesa, e che ora si trova nella seconda cappella a destra dell'ingresso. Nessuna maraviglia che fra Mariano, in grazia del quale i due papi avevano visitato la chiesa e concesso le due indulgenze, ponesse un ricordo de' due fatti nella sua cappella. Ciò indurrebbe a credere, quantunque non sia conseguenza necessaria, che nel 1518 la cappella non ci fosse ancora; poichè, se ci fosse stata, fra Mariano

[1] Bonifazio Ferreri, cardinale d'Ivrea.

avrebbe ottenuto allora per la sua cappella di Santa Caterina quell'indulgenza che ottenne poi nel 1530.

Nelle due pareti laterali e ai fianchi dell'altare, gira uno zoccolo con putti a chiaroscuro, ne' quali facilmente si ravvisa la mano di Polidoro e del suo compagno. I più hanno in mano



PUTTI DI POLIDORO DA CARAVAGGIO E MATURINO.

un libro di musica e cantano; alcuni piangono, e specialmente quelli sotto al quadro della Maddalena; uno d'essi si appoggia su d'una face rovesciata. Disgraziatamente, in mezzo allo zoccolo, nelle pareti laterali, sono oggi due specchi di marmo nero con cornici di giallo, lavoro del Seicento, che han tagliato l'antico affresco; nè si può immaginare se in mezzo ai putti ci fossero stemmi, o iscrizioni, o altro. I putti sono carnosi, disegnati con mano maestra e bellissimi per grazia e brio di movenze e d'espressioni.

Sopra allo zoccolo, occupano le pareti laterali due grandi paesaggi dipinti a fresco, con macchiette di storie, sopra ai quali è stata data una mano di vernice. Secondo il Vasari, vi sareb-

bero rappresentate storie relative a santa Maria Maddalena; e lo stesso ripetono tutte le guide e descrizioni di Roma, fino a quella del Nibby e alle più recenti: ma in verità, da una parte sono rappresentate storie della Maddalena; dall'altra, di santa Caterina.

In una parete, si vede in basso Gesù Cristo che in sembianza d'ortolano apparisce alla Mad-



PUTTI DI POLIDORO DA CARAVAGGIO E MATURINO.

dalena; più in alto, sotto un porticato mezzo diruto, Gesù Cristo cogli apostoli è seduto a banchetto, e la Maddalena gli lava i piedi; in alto, l'anima della Maddalena è portata in cielo dagli angeli, mentre un romito, su d'una rupe, la guarda inginocchiato avanti alla sua caverna. Nella parete opposta, il papa Urbano VI è seduto sotto il pronao d'un tempio, l'attico del quale è decorato dello stemma mediceo; e santa Caterina, con altre monache in abito domenicano, gli si appresentano supplicanti: dall'altra parte del quadro, sulle nuvole, è figurato lo sposalizio di santa Caterina col bambino Gesù, presenti san Domenico ed altri santi.

Queste macchiette non sono, artisticamente, che accessori, essendo principale il paesaggio;

e sotto questo rispetto meritano una particolare considerazione nella storia dell'arte. Quantunque non si possa determinare la data degli affreschi, essa è però anteriore al 1527, nel qual anno morì Maturino e Polidoro fuggì da Roma dove non rimise più piede. Il paesaggio, trattato già abilmente da parecchi pittori, era però generalmente accessorio, destinato a servire di fondo alla composizione storica,[1] mentre qui avviene il contrario: le macchiette si possono togliere senza che i due quadri perdano nulla di essenziale. Il Vasari dice che nelle due storie colorite di santa Maria Maddalena, come egli credeva, « sono i macchiati de' paesi fatti con somma grazia e discrezione; perchè Polidoro veramente lavorò i paesi e macchie d'alberi e sassi meglio d'ogni



PAESAGGIO CON STORIE DI SANTA CATERINA DI POLIDORO E MATURINO.

pittore ».[2] E gli affreschi confermano pienamente il giudizio del Vasari: sono infatti due paesaggi larghi e grandiosi, pieni d'aria e di luce, in cui le rupi scoscese, il corso e la caduta delle acque, il denso fogliame degli alberi, le lontananze sfumate son trattate con mirabile abilità tecnica e vivo e reale sentimento della natura. Gli edifici romani che adornano le due scene fanno ripensare alle grandi composizioni di Claudio Lorenese, a cui queste senza dubbio non dovevano essere ignote.

Ai due lati dell'altare sono due figure intere fortemente colorite rappresentanti la Maddalena da una parte, e santa Caterina da Siena dall'altra. Questa unione della Maddalena e di

[1] MÜNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance. Italie, L'âge d'or,* p. 570.

[2] VASARI, vol. V, p. 147.

santa Caterina (quella d'Alessandria e quella da Siena si confondono quasi in una sola persona) non è un fatto speciale di questa cappella, ma par comune ai domenicani del convento di San Marco. [1]

Ed ora rimane un punto oscuro, il quadro dell'altar maggiore. Il Vasari narra che « a Mariotto Albertinelli, che era a Viterbo, venne volontà di veder Roma; e così, in quella condottosi, lavorò e finì a frate Mariano Fetti, a San Silvestro di Montecavallo, alla cappella sua, una tavola a olio con san Domenico, santa Caterina da Siena che Cristo la sposa, con la Nostra Donna, con delicata maniera ». [2] Tutte le guide di Roma, ripetendo le parole del Vasari, parlano del quadro come sempre esistente al suo posto, fino al Titi, fino al Nibby e ai più recenti; e ultimo il Gruyer, nella sua monografia su fra Bartolomeo e Mariotto Albertinelli, dice espressamente che il quadro dello Sposalizio di santa Caterina esiste ancora nella cappella. [3] Il fatto è che il quadro non c'è presentemente, non c'era ne' secoli scorsi, e neppure mi par certo che ci sia stato mai.

Il quadro esistente sull'altare rappresenta nel mezzo la Madonna presso a poco nella forma dell'antica Madonna che si venera nella chiesa, ai due lati i santi Michele e Giovanni evangelista, e in basso, in mezze figure, santa Caterina d'Alessandria e la Maddalena; e giù in fondo un piccolo paesaggio in cui è accennata una fabbrica con un giardino annesso che dev'essere la chiesa e il convento di San Silvestro.

È un quadro difficile a spiegare: a prima vista lo si direbbe pittura della fine del Cinquecento o anche posteriore; ma, osservandolo bene, il disegno e il colorito d'alcune parti, e la minuziosa diligenza de' particolari ci riportano ad età anteriore. Noto specialmente i due angeli che sostengono la corona sospesa sul capo della Madonna, due figurette in veste di colore cangiante, disegnate con semplice eleganza, e le due mezze figure di sante nel basso, che ricordano nei tipi e nelle movenze l'Albertinelli; le gioie poi, i fermagli, l'orlo dello scudo di san Michele, tutto è lavorato con diligente finezza. D'altra parte, il colorito fiacco e vuoto è affatto lontano dalla forza e dagli ardimenti di Mariotto, e la parte centrale, anche nel disegno e nella modellatura scorretta, non può essere opera del pittore fiorentino. Si noti che l'Albertinelli morì nel 1515, e la cappella, secondo ogni probabilità, è posteriore al 1518, anno in cui Leon X visitava la chiesa di San Silvestro. Il Vasari dice essere stato il quadro dipinto da Mariotto *con maniera delicata,* il che sembra indicare che la pittura si distaccasse dalla solita maniera dell'Albertinelli. Sarebbe forse opera di qualche suo discepolo? Lascio ad altri la soluzione del problema contentandomi di osservare che, quando pure il quadro volesse ritenersi d'età posteriore, non si potrebbe però in alcun modo, per l'osservazione de' suoi caratteri, portarlo fuori del Cinquecento; e poichè esso fu dipinto appositamente per la cappella, come si dimostra dall'esservi rappresentate le sante Caterina e Maddalena, è chiaro che da quel secolo, sia pur sulla fine se si vuole, c'è sull'altare il quadro che vi si vede presentemente e non quello indicato dal Vasari. Ma c'è stato mai, nella cappella di fra Mariano, questo quadro dello Sposalizio di santa Caterina? Dirò le ragioni che me ne fanno nascere qualche dubbio. Non abbiamo in primo luogo, che io sappia, altra autorità se non la mal sicura del Vasari; i moltissimi, fino al Gruyer, che parlano di quel quadro come ancora esistente, lo fanno colle parole del Vasari, e ripetendo il suo errore che ambedue gli affreschi delle pareti rappresentino storie della Maddalena. Ma in uno appunto di questi affreschi è rappresentato lo sposalizio di santa Caterina, presente san Domenico ed altri santi, che il Vasari dice essere il soggetto del quadro dell'Albertinelli. Immaginando che il Vasari, o

[1] I soggetti rappresentati in questa cappella sono trattati più volte da fra Bartolommeo: la Maddalena e santa Caterina d'Alessandria (Accademia di belle arti di Siena); la Maddalena e santa Caterina da Siena (Lucca); Sposalizio di santa Caterina (Galleria del Louvre e Pitti); Gesù che appare in forma d'ortolano alla Maddalena, ecc.

[2] Vasari, vol. IV, p. 225.

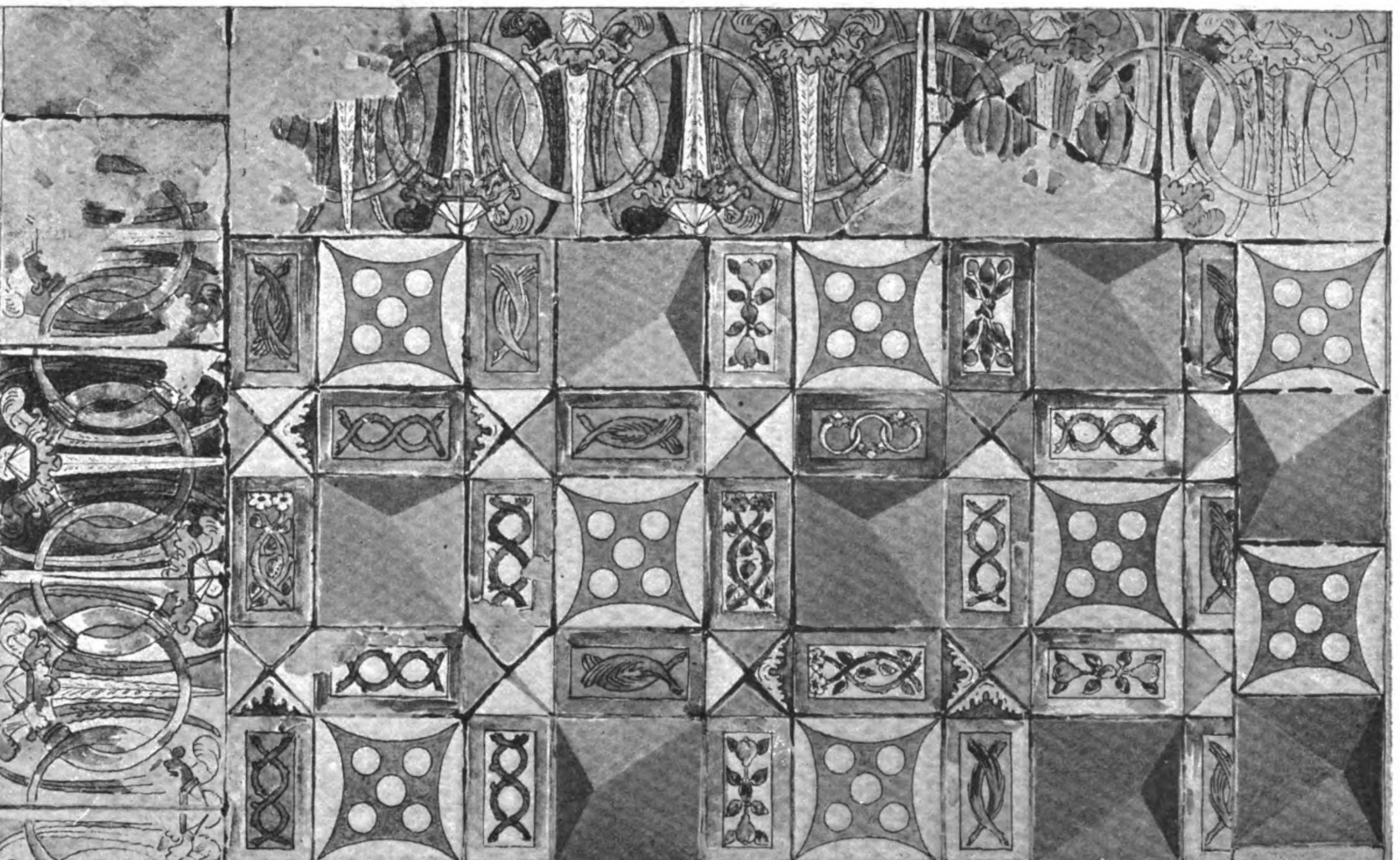
[3] « Il (Mariotto) eut également comme Mecène à Rome fra Mariano Fetti, qui lui fit exécuter pour l'église de San Silvestro di Montecavallo, *où elle existe encore,* une peinture représentant la Vierge et l'Enfant Jésus avec sainte Catherine de Sienne et saint Dominique ». *Fra Bartolomeo della Porta et Mariotto Albertinelli* par Gustave Gruyer, Paris, 1886, Libr. de l'Art, p. 78.

altri per lui, abbia preso degli appunti imperfettamente sulla cappella, dal primo errore di credere che i due affreschi laterali rappresentassero storie della Maddalena, sarebbe nato il secondo di trasportare lo sposalizio di santa Caterina dalla parete all'altare. Aggiungo che, se è possibile, non mi pare però probabile che entro una piccola cappella fosse rappresentato due volte lo stesso soggetto, ed anche colla stessa particolarità dell'esservi presente san Domenico. Mentre poi il Vasari dice che l'Albertinelli rappresentò « santa Caterina da Siena che Cristo la sposa » (la leggenda dello Sposalizio si riferisce invece a santa Caterina d'Alessandria) nella macchietta di Polidoro troviamo appunto santa Caterina in abito domenicano. Tutto ciò mi fa credere ad una confusione, assai facilmente spiegabile, del Vasari; tanto spiegabile che più tardi è caduto in un errore simile anche il Nibby, citato nelle note al Vasari, nel suo *Itinerario di Roma*. Questi infatti, invece dello sposalizio di santa Caterina, pone sull'altare una Maddalena di Mariotto, confondendo il quadro di mezzo colle macchiette del paesaggio incontro a quello di santa Caterina. Osservo ancora che le pitture della cappella sono divise in parti uguali fra santa Caterina e la Maddalena, e nel quadro che si trova sull'altare (quantunque io ignori la ragione dell'esservi anche san Michele e san Giovanni) abbiamo appunto quelle due sante; mentre se rappresentasse lo sposalizio di santa Caterina ne sarebbe esclusa la Maddalena. Inoltre, il quadro dell'Albertinelli perchè sarebbe stato tolto dal posto per sostituirvene un altro? La fama dell'Albertinelli, ne' secoli scorsi e in Roma, non era assai grande. E se fu tolto l'originale per conservarlo in luogo più onorevole, dove è andato? Ne esiste alcuna memoria? Dalla chiesa stessa sono state tolte, è vero, le due figure di san Pietro e san Paolo di fra Bartolomeo; ma ciò si spiega perchè il San Pietro era ritenuto opera di Raffaello, e sappiamo inoltre che furono tolte per abbellirne il palazzo del Quirinale, e possiamo seguirle fuori del loro posto primitivo; ma di questo Sposalizio di santa Caterina dell'Albertinelli chi ne sa nulla?

Mi pare pertanto probabile che l'esistenza di questo quadro debba riporsi fra i tanti errori del Vasari, e che il quadro della cappella abbia sempre rappresentato la Madonna con santa Caterina e la Maddalena ed altri santi come al presente, e che il quadro che oggi vi si vede, dipinto da non so chi e restaurato quanto si voglia, sia ancora il quadro originale.

Da ultimo, è notevole nella cappella, e non è stato mai osservato, il pavimento formato di formelle robbiane. Sono eleganti per disegno e intreccio di linee, e bellissime per armonia e vivezza di tinte. Abbiamo in esse le palle medicee, l'anello colle tre penne, la punta di diamante, il troncone: le imprese, in fine, di casa Medici. Ciò dà al pavimento una maggiore importanza, poichè è evidente che le formelle non furono fatte per la cappella, ma pel Vaticano, e che il buon frate se le fece dare dal papa. Che non fossero fatte per la cappella è dimostrato anche da un fatto di materiale evidenza: alcune formelle rappresentano nell'intera superficie il diamante che si eleva come una piramide; ma la punta di essa, che in alcune formelle è nel mezzo, in altre piega verso un lato e in altre anche più, tanto da toccar l'orlo:[1] ciò è diretto ad ottenere un effetto prospettico pel quale si richiede un'estensione di pavimento assai maggiore che non sia l'area della piccola cappella di fra Mariano, dove infatti quelle formelle son messe a caso, senza alcun riguardo alla prospettiva; anzi, non si è avuto riguardo nel collocarle neppure alla parte in cui cade l'ombra, e perfino ci si son messi in mezzo dei pezzi di formelle. Queste son dunque avanzo di un pavimento che probabilmente è quello delle Loggie, che Raffaello fece fare da Luca Della Robbia il giovine; il che avrebbe una singolare importanza, poichè quel pavimento, in gran parte consumato dall'uso, fu sostituito, sotto il pontificato di Pio IX, dal pavimento ora esistente a marmo bianco e bigio, che colla sua tinta fredda stona maledettamente colle tinte vive e calde degli ornati e delle storie. Ma trenta o quarant'anni fa non si badava a queste cose, e si chiamava benemerito chi mettesse un bel pavimento nuovo e lustro in luogo d'uno antico e consumato. Le formelle del vecchio pavimento delle Loggie andarono perdute, sicchè oggi che, con lodevole pensiero, si vorrebbero rifare i pavimenti antichi così nelle sale Borgia come nelle Loggie, mancano per queste ultime gli elementi a ricostituirlo. Fra Mariano potrebbe

[1] Nella parte di pavimento che si dà riprodotta, le formelle colla punta di diamante son tutte uguali.



PARTE DEL PAVIMENTO IN CERAMICA (DI FABBRICA ROBBIANA).

rendere questo servizio al suo padrone, offrendo il modello delle formelle già avute in dono; che, seppure non provenissero dalle Loggie, ma da altro pavimento, certo però sono robbiane, appartengono al pontificato di Leone X e provengono dal Vaticano.

Voglio notare un'altra relazione di fra Mariano coll'arte. Nel carnevale del 1519 si rappresentava a Castel Sant'Angelo, alla presenza del papa, la commedia dell'Ariosto: *I suppositi.* Sulla tela o sipario (così scriveva il Paolucci al duca di Ferrara)[1] « era pincto fra Mariano con alcuni diavoli che giocavano con esso da ogni lato della tela, et poi a mezzo della tela vi era un breve che dicea: *Questi sono li capricci di fra Mariano* ». Calata la tela, apparve la scena « che era molto bella, di mano di Raffaello »; e da lui certamente o da' suoi scolari erano dipinti i famosi capricci del frate.

Lo ritroviamo poi al letto di morte di Leone X a raccomandargli l'anima; e più tardi ancora, durante il sacco di Roma, riapparisce al letto di un morente la figura del frate buffone. Un soldato borbonico, *armiger Caesareae Majestatis,* Valentino Cabryan, d'Alcala presso Valenza, con una donna che lo serviva, Elisabetta Guttierez, s'era piantato presso fra Mariano nella sua casa a San Silvestro sul Quirinale; e colpito di peste a' 6 di luglio del 1527, si confessava a fra Mariano, e poi, non essendovi tempo da chiamare un notaio, dettava a lui il suo testamento, col quale ordinava di restituire le taglie rubate nel sacco.[2] Erano passati i bei tempi ch'egli teneva allegra co' suoi capricci la corte di Leone X; dopo aver raccomandato l'anima al suo padrone, la raccomandava ora ad un ladrone borbonico, che aveva preso stanza nella sua bella casetta di San Silvestro. Sopravvisse al sacco quattro anni, e morì vecchio nel 1531.

Il frate buffone ha diritto anch'egli ad un posto nella storia dell'arte: per lui infatti lavorarono Baldassare Peruzzi, fra Bartolomeo da San Marco, forse Mariotto Albertinelli, Polidoro da Caravaggio e Maturino, e il sommo Raffaello; il pavimento della sua cappella è formato colle formelle di Luca Della Robbia il giovine. Pochi principi possono vantare d'aver fatto lavorare una così nobile schiera d'artisti, come questo principe della pazzia, quale si gloriava d'essere, che probabilmente pagava a moneta di *capricci.*

D. Gnoli.

[1] Campori, negli *Atti e Mem. delle RR. Deputazioni di Storia patria per le provincie modenesi e parmensi,* Modena, 1863.

[2] Gnoli, nella *Nuova Antologia,* 1880, p. 753.

NUOVI DOCUMENTI

Lavori d'arte

fatti eseguire a Roma dai Papi d'Avignone.

(1365-1378).

Nelle mie ricerche sulla storia dell'Arte in Avignone, sono stato condotto a rilevare un certo numero di documenti in rapporto ai lavori eseguiti in Roma, principalmente sotto i pontificati d'Urbano V e di Gregorio XI.

Se io pubblico oggi questi documenti senza provare di rendere la mia collezione completa il più possibile, io lo faccio unicamente per richiamare l'attenzione dei sapienti romani sur un fondo che non è stato fin qui esplorato dal punto di vista speciale della Città eterna, voglio dire dell'inapprezzabile fondo avignonese, facente parte degli archivi della Santa Sede.

Il soggiorno d'Urbano V in Italia e a Roma fu fecondo, malgrado la sua poca durata, d'intraprese artistiche interessanti.

Del viaggio stesso di questo pontefice, come del suo possesso, non dirò nulla qui. Si troveranno i dettagli concernenti l'itinerario nell'opera di Baluze [1] e quelli concernenti il Possesso nell'opera di Cancellieri. [2]

Senza voler entrare in questo soggetto in dettagli particolari, io riporterò intanto qualche documento che mi sembra avere qualche interesse.

1367, 6 maggio. « Fratri Petro de Appamiis, socio domini Forojuliensis Episcopi, pro expensis per ipsum factis et faciendis pro portando Capellam secretam domini nostri papæ de Avinione usque Romam, de quibus debet reddere rationem, ipso manualiter recipiente, XX flor. fort. ad grayletum ». (R. 321, fol. 129).

Un documento del 16 luglio 1368 è curioso in quanto che esso ci fa conoscere di quali utensili ed accessori si componesse il bagaglio personale del papa, in viaggio:

1368, 16 luglio. « Die xvi dicti mensis julii soluti fuerunt in Viterbio de mandato domini nostri pape, ipso ibidem tunc residente, ad relationem domini Bernardi de Sancto Stephano Cubicularii sui, Johanni Baroncelli servienti armorum et campsori Camere apostolice dicti domini nostri pape, pro uno bassino argenti deaurati ad radendam barbam pro persona ipsius domini nostri pape, ponderis VII marcharum, V unciarum cum dimidia, ad pondus curie, valent ad rationem IX florenorum de camera pro qualibet marcha, incluso auro posito pro deauratura, LXIX flor., II s.

« Item pro una tacea argenti deaurata cum qua bibit dominus noster papa, ponderis III marcharum, V unciarum, IX denar., ad dictum pondus, computa qualibet marcha pro VIII florenis camere, valent XXIV flor. et IX solidos.

« Item pro uno tabernaculo argenti cum ymagine sancti Andree deaurata et esmaltata, quod ponderat XIX march., V uncias argenti, pro dicto domino nostro papa, ascendunt, ad rationem X florenorum pro marcha qualibet, CXCVI flor. camere, VI s., VI d.

« Item pro refectione cujusdam calefactorii de argento pro camera domini nostri pape, in quo posuit de suo IIII marchas argenti fini ad pondus predictum, valent, inclusa factura ejusdem, XXXI flor. camere, XII solid.

« Item pro uno parvo flascone de argento pro aqua benedicta portanda pro domino nostro papa, V flor.

« Item pro una zona pro quadam mittra parva pro eodem domino nostro papa, VII flor.

[1] *Vitæ Paparum avenionensium*, t. II, p. 768-775. — Cf. sull'itinerario la *Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde*, 1889, p. 229, 1890, p. 155-157. Anche il P. Theiner ha pubblicato su questo soggetto qualche documento interessante. — 1364, 7 settembre. « Andruino card. legato, ut arcem in castro Centi Bononiensis dioc. construi faciat ». (*Codex diplomaticus*, t. II, p. 417). — 1366, 20 luglio. « Cardinali Sabinensi ut arcem civitatis Viterbiensis pro papae ad ipsam civitatem adventuro honeste præparari faciat ». (Ibid. p. 437).

[2] *Storia dei solenni Possessi*, p. 30-31.

« Item pro una taxa argenti deaurata et esmaltata, pro eodem domino nostro papa, in qua positum fuit crus sancti Bartholomei, ponderis CXLVII marcharum, ad rationem IX florenorum de camera pro marcha qualibet, valent IIII^c XXIII flor.

« Item pro uno repositorio de corio pro mittra domini nostri pape, IIII flor. camere.

« Item pro alio repositorio de corio cujusdam idrie pro camera domini nostri pape, VI flor. camere.

« Item pro uno repositorio corii pro relogio ipsius domini nostri pape III flor. camere. Summa omnium preminorum solutorum dicto Johanni Baroncelli, quam recepit manualiter, prout in magno libro latius est expressum, per manus Thome Monis predicti, de mandato etc. ut supra, est VII^c LXXIIII flor. camere, III s., VI d. monete avinion. ». (R. 324, fol. 106 v°).

Le principali opere artistiche d'Urbano V a Roma furono: 1° il restauro del palazzo e delle basiliche Laterana e Vaticana; 2° la decorazione di due cappelle, che il Giottino, Giovanni da Milano, Angelo Gaddi ed altri artisti celebri decorarono di pitture murali nel 1369;[1] 3° l'esecuzione del ciborio destinato a contenere il capo di san Pietro e di san Paolo.[2]

Fin dall'11 aprile 1365, il papa incaricò il cardinale de Hoellet di far tagliare dall'abate di San Paolo degli alberi nelle foreste della Massa Trabaria pel restauro delle basiliche di Roma.[3] Il Petrarca ha esagerato lo stato delle rovine del Laterano, oppure la basilica era stata restaurata. Certo è, che, l'indomani del suo arrivo, Urbano V potè annunziarvi la concessione delle indulgenze.

I lavori eseguiti al palazzo e alla basilica Laterana[4] sono stati accuratamente messi in luce da M. Georges Rohault de Fleury, e non è qui luogo da tornarvi sopra. Si sa che l'architetto al quale Urbano V affidò il restauro della basilica Laterana era un Senese per nome Giovanni di Stefano:[5] questo maestro era segnalato tra i più abili del suo tempo; nel 1375 gli fu dato il posto tanto desiderato di « capomaestro » dell'opera del duomo d'Orvieto.[6]

Il palazzo e la basilica Vaticana profittarono anche essi della liberalità intelligente del papa. « Palatium Vaticanum Urbanus V, urbis Leonianæ muris restitutis auxit », dice Panvinio. Continuando l'opera del suo predecessore Innocenzo VI, egli fece restaurare il campanile, e lo fornì di nuove campane,[1] abbellì i giardini, e fece eseguire le pitture di cui poco fa si è parlato.

Il personaggio di cui Urbano V[2] si servì per dirigere i lavori del palazzo Apostolico fu Gancelin de Pradalhe, « scriptor penitentiariæ », decorato per la circostanza del titolo di « director operum palatii domini nostri Romae » e arrivato più tardi, nel 1370, alle funzioni di « Vice-thesaurarius ». Io ho nominato in un precedente lavoro i considerevoli versamenti, qualche volta non meno di mille fiorini a un tratto, fatti nelle sue mani.

1368, 28 ottobre. « Die xxviii mensis predicti soluti et traditi fuerunt in Roma, domino nostro papa tunc ibidem residente, domino Gancelino de Pradello, directori operum palacii domini nostri pape in Roma, pro operibus factis fieri et faciendis per eum in dicto palacio, de quibus debet Camere apostolice computare, incluse II^c flor. sibi traditis die xxiii hujus mensis proxime preteriti, qui illa die non fuerunt positi neque scripti in expensis et ideo ponuntur hic, ista die xxviii hujus mensis, cum summa V^c flor. in expensis ipso manualiter recipiente, per manus, nomine, vice quibus supra proxime, VII^c fior. Camere ». (R. 324, fol. 143 v°).

1368, 9 luglio. « Die ix mensis Julii soluti fuerunt in Viterbio de mandato domini nostri pape, ibidem tunc existentis, Johanni de Grandimonte, Antonio de Fontenaco domini nostri pape cursoribus, [et] fratri Guillelmo pererio converso ordinis predicatorum, qui mittuntur Romam per ipsum dominum nostrum papam pro operibus palacii ejusdem dirigendis, pro expensis ipsorum et unius famuli qui debet reducere tres equos palefrenarie rationis domini nostri pape, predicto Johanne de Grandimonte pro se et aliis recipiente, per manus prefati Thome de mandato, etc., ut supra, III flor. Camere » (R. 324, fol. 104 v°).

I due documenti seguenti daranno un'idea del lusso spiegato nel campo dei ricami e dell'oreficeria, e al tempo stesso ci rivelano il soggiorno in Roma del celebre ricamatore avignonese Guglielmo de Frezenches.

1364, 11 gennaio. « De mandato domini Thesaurarii Gullelmo de Frezenchis brondario de Avinione pro uno penone de syndone ad arma domini Pape et Ecclesie, pro portando in galea sive ligno, cum qua seu quo portantur vina domini nostri pape apud Cornetum sive Romam, recipiente pro eo Imperto Marini, servienti armorum domini pape, conductoris dictorum vinorum, IIII flor.... VI solid. ». (R. 327, fol. 85 v°).

[1] Vedi negli *Archives des Arts*, t. I, p. 1 e segg., che ho pubblicati nel 1890, la nota dei pittori. Cf. la *Storia della Pittura in Italia* di Cavalcaselle e Crowe, t. II, p. 102-104, 127-12, e nel *Tesoro della basilica di San Pietro in Vaticano*, che ho pubblicato col Frothingham, (Roma, 1883, p. 13-14) la nota di diversi scultori, architetti e pittori impiegati dal papa nella stessa epoca.

[2] Vedi Gregorovius, *Storia della città di Roma*, e il mio studio su Giovanni di Bartolo da Siena, orafo della corte di Avignone nel xiv secolo (*Archivio storico italiano*, 1888, fasc. IV).

[3] Reumont, *Geschichte der Stadt Rom*, t. II, p. 1003-1004.

[4] *Le Latran au moyen-âge*, p. 220-226. Cf. Severano, *Memorie sagre delle sette Chiese*, t. I, p. 520-521, 528, e Rasponi, p. 31.

[5] Gaye, *Carteggio inedito*, t. I, p. 74, 75.

[6] Della Valle, *Storia del duomo di Orvieto*, p. 117, 286, 382; Luzi, *Il duomo di Orvieto*, p. 375 e seg.; e Milanesi, *Documenti per la storia dell'Arte senese*, t. I, p. 264, 272, 273, 276, 330, t. III, p. 279.

[1] *De septem Ecclesiis urbis*, p. 48. Cf. Bonanni, *Templi Vaticani Historia*; e Mignanti, t. I, p. 345. — 1370, 5 giugno. « Iohannes de Cinciis cancellarius Urbis de expensis factis.... per ipsum in vinea et piscaria dñi papæ juxta palatium absolvitur.... ». (Theiner, t. II, p. 473. Cf. p. 430).

[2] *Le Pape Urbain V*, p. 5.

1369, 28 febbraio. « Die eadem soluti fuerunt de eodem mandato Johanni Vezati pro tribus paribus cutellorum pro mensa domini pape XXII flor. cum dimidio, et pro IIII cabaniis pro eodem domino papa XI flor., et pro quibusdam ferris inbularum (?) VIII flor., que omnia fuerunt empta per ipsum et missa Romam de mandato domini G. Maurelli, magistri hospicii domini pape, ipso Johanne manualiter recipiente, ascendunt XLII flor.... XII^s ». (R. 327, fol. 90 v°).

II.

Gregorio XI lasciò Avignone il 13 settembre 1376. Dopo essersi soffermato a Marsiglia, il 18 ottobre approdò a Genova, da cui partì il 29 dello stesso mese. Pisa, dove arrivò li 6 novembre, lo ritenne otto giorni. Di là si recò a Piombino e a Corneto.[1] Verso la metà di gennaio 1377, fece il suo ingresso in Roma. Il suo « Possesso » è descritto nell'opera del Cancellieri (pagine 31-32).

Gregorio XI non aveva aspettato d'arrivare alla capitale, per occuparsi de' restauri de' monumenti. Fin dai 16 aprile del 1372 aveva ordinato all'abate di Montmajour d'inviar subito un uomo del mestiere a Roma per restaurare il campanile di Santa Maria Maggiore, e a' 19 gennaio 1373 aveva fatto versare 3000 fiorini d'oro per questo lavoro e per altri dello stesso genere.[2]

Gregorio XI, come già Urbano V, conduceva con sè parecchi artisti avignonesi. Noteremo subito tra questi Guglielmo Colombier. Questo maestro diresse tra gli altri i lavori intrapresi in Anagni. Il legnaiuolo Verano de Briode lavorò ugualmente in Anagni ed anche a Roma e a Corneto.

1373, 7 decembre. « Verano de Bryoda fusterio dñi ñri pape pro faciendis aliquibus reparationibus in palatio dicti dñi ñri apud Cornetum XXX franc., valent XXXII fl. cam., IIII S. mon avin. ». (R. 345, fol. 75 v°).

I lavori di ricamo erano affidati a due altri artisti del mezzogiorno della Francia, Guglielmo e Bernardo de Frezenches che avevano già accompagnato Urbano V nel suo viaggio.

Appena stabilito a Roma, Gregorio XI fece intraprendere moltissime riparazioni nelle chiese e palazzi di Roma, come alle porte e ai bastioni.

1377, 27 gennaio. « Dicta die fuerunt soluti ibidem (apud Romam) domino Bertrando de Macello, deducendi super operibus et reparationibus per eum Rome in palacio Apostolico factis fieri, de quibus computavit, C flor. Camere ». (R. 345, fol. 93).

1377, 6 febbraio. « Dicta die ibidem fuerunt soluti magistro Johanni Morillia ostiario minori et fusterio domini nostri pro certis operibus et reparationibus faciendis Rome, in certis portis que custodiuntur, ad expensas dicti domini nostri, XXX flor. cam. ». (R. 345, fol. 99).

1377, 13 febbraio. « Die XIII dicti mensis fuerunt soluti ibidem magistro Johanni Morilia.... pro certis operibus et reparationibus ac serraturis factis et faciendis tam in certis portis que Rome custodiuntur ad expensas domini nostri quam in scalis palacii, de quibus computabit, etc., LX flor. cam. ». (R. 345, fol. 100).

1377, 2 marzo. « Dicta die fuerunt soluti ibidem (Rome) Sancto Laurentii et Petro Pauli Bonidiei, fusteriis de Urbe, deducendi de pretio quod a camera debent recipere ratione nonnullorum cadafallorum[1] que debent facere intra Palacium Apostolicum Rome apud Sanctum Petrum, ipsis pro se et aliis fusteriis.... per manus Petri de Morteriis recipientibus, L flor. cam. ». (R. 345, fol. 106 v°).

1377, 3 marzo. « Dicta die fuerunt soluti ibidem Bocachio pererio de Urbe deducendi sibi super certa quantitate mur quam debet facere inter Portam Pertusii in Roma, et portam Viterbii, ipso per manus dicti Petri de Morteriis recipiente, V flor. cam. ». (R. 345, fol. 108).

1377, 10 marzo. « Sancto Laurentii et Johanni Iacobini fusteriis de Urbe facientibus certa cadaffalla (*sic*) supra mur(os) extendentes se de porta Perusii (*sic*) ad portam sancti Spiritus in Urbe, deducendi de pretio dictorum cadafallorum (*sic*), LV flor. currentes Rome, valentes LIII flor. cam., XIV s., VI d. urbis ». (R. 345).

1377, 13 marzo. « Sancto Laurentii fusterio de urbe, deducendi de pretio cadafallorum que cum certis aliis fusteriis facit retro palatium apostolicum apud Sanctum Petrum XV flor. cam. XXIIII, s. VI, d. urb. ». (R. 345).

1377, 14 marzo. « Bocachio pererio de Urbe qui facit murum in certis locis retro palatium dñi ñri pape apud Sanctum Petrum, deducendi.... IX flor. cam., XXXIII s., VI d. urb. ». (R. 345).

1377, 16 marzo. « Johanni Pebe de Urbe pro certis reparationibus per eum factis Rome apud Sanctum Petrum pro palafrenariis dñi ñri pape per magistros fusterios dñi ñri extimatis et taxatis, XXI flor. cam., XVII s., mon. urbis ». (R. 345).

1377, 31 marzo. « Petro de Paulo fusterio de urbe qui una cum certis aliis fusteriis fecit supra murum viridari dñi ñri in urbe VIII cadafalla sive bertestas, ad rationem XXII flor. currentium Rome pro quolibet, pro complemento et plenaria satisfactione dictorum cadafallorum sive bertestarum, XVIII flor. cam., XXVIII s., mon. urb. ». (R. 345).

1377, 21 giugno. « Dicta die, cum Guillelmus de Mamiaco de Tholosa fuerit conductus ad unum annum ad restaurandum muros et tecta domorum Palatii domini nostri apud sanctum Petrum in Urbe, et pro dicto termino ipse cum uno famulo debeat recipere ab Apostolica Camera XXXVI florenos currentes Rome, de quibus, ex conventione secum habita, debet de presenti recipere

[1] FERLONI, *Viaggi dei Sommi Pontefici*, p. 224, 225.

[2] REUMONT, *Geschichte der Stadt Rom*, t. II, p. 1004, 1213.

[1] *Cadafalus* — *Echafaudage* (DUCANGE).

et habere tertiam partem, et materiam ad muros et tecta hujusmodi.... prout in nota recepta per dominum Johannem Rosseti.... fuerunt ipsa die prefato Guillelmo soluti deducendi, etc., XI fl. Cam., XXXVI sol. Urb. ». (R. 345, fol. 154 v°).

1377, 22 decembre. « Die xxII dicti mensis fuerunt soluti ibidem (apud Romam) Hugolino de Bononia servienti armorum domini nostri pape pro quatuordecim libris, undecim solidis et sex denariis monete Urbis sibi debitis pro certis reparationibus per eum factis fieri in porta Pontis sancti Angeli de Urbe, ante recessum domini nostri ad Anagniam, solvente domino Vicethesaurario, VI flor. Cam., VI den. mon. Urb. ». (R. 345, fol. 245).

« Gregorius XI turrim campanarum erexit, quæ hodie cernitur, et ex insignibus marmoreis in pluribus illius partibus varie expressis deprehenditur ». (De Angelis, *Basilicæ S. Mariæ Majoris.... Descriptio atque Delineatio*, p. 89, Roma, 1621).

Si sa che Gregorio XI aveva una predilezione particolare pel palazzo e la basilica di Santa Maria Maggiore. Infatti « se abitò al palazzo di San Pietro, visitò spesso una chiesa e chiostro di Roma che gli stava molto a cuore e ci aveva fatto fare delle belle opere, che si chiamò Santa Maria Maggiore, nel quale chiostro e nella quale chiesa poco dopo il suo arrivo a Roma, morì ».[1]

1377, 11 maggio. « Stephano de la Plantada familiari mag^ri Verani Briode fusterii dñi ñri pape pro faciendis certis reparationibus de mandato dñi ñri apud Sanctam Mariam Majorem, videlicet in hospitio tituli ejusdem, de quibus computabit, XX flor. cam. ». (R. 345).

1377, 15 maggio. « Stephano de la Plantada fusterio, familiari mag^ri Verani Brioda pro certi operibus et reparationibus faciendis tam in ecclesia beate Marie Majoris quam in hospicio tituli ejusdem pro dño ñro papa, X flor. cam. ». (R. 345).

[1] Froissart, *Chroniques*, lib. II, cap. XX.

Lo stesso anno 1377 il papa, proponendosi di passare l'estate in Anagni, fece eseguire una serie di lavori importanti nel palazzo di questa città. Il « fusterius Vissellus de Roma » vi eseguì delle opere da legnaiuolo sotto la direzione di Guglielmo Colombier che porta il titolo formale di « director operum palatii domini nostri ». I pagamenti, abbastanza numerosi, ammontano a tre o quattrocento fiorini alla volta. Ecco un saggio di menzioni di versamenti:

1377, 20 marzo. « Cum Guillelmus Columberii magister operum palatii apostolici dñi ñri mitteretur apud Anagniam pro certis reparationibus ibidem fuerunt soluti eidem pro suis expensis et operibus ibidem faciendis, de quibus computabit, XX flor. cam. » (R. 345).

1377, 5 agosto. « Mag° Verano Brioda fusterio dñi ñri pape pro certis operibus per eum factis a recessu dñi ñri pape usque ad diem quintam mensis aprilis tam in itinere quam in Roma, preter et ultra certa opera facta in Corneto, de quibus computaverat et sibi fuerat satisfactum ut patet, CLXII flor. Cam., XXXVI s. mon. urb. ». (R. 345).

1377, 5 settembre. « Facto finali computo cum Mag^ro Verano Briode fusterio dñi ñri pape debentur eidem Verano.... pro operibus per eum factis et factis fieri.... in Roma et in itinere de Roma ad Anagniam. LVI fl. cam., XLIII s., VIII d. urb. ». (R. 345).

Citerò inoltre per questo stesso anno 1377 l'ordinazione affidata ad un pittore d'Ancona, un certo Andrea, che dipinse e dorò una poltrona destinata al papa.

1377, 3 marzo. « Dicta die fuerunt soluti ibidem Andree de Anchona pictori pro pingendo et deaurando unam cathedram papalem pro domino nostro, de quibus debet computare dictus Andreas, per manus supradicti domini Petri de Morteriis recipienti, XVI flor. cam. ». (R. 345, fol. 108 v°).

E. Müntz.

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

FRANZ WICKHOFF — **Die italienischen Handzeichnungen der Albertina**. I. Theil: Die venezianische, die lombardische und die bolognesische Schule (*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, XII. Band, 1891).

Da quando l'insigne critico italiano che nascondeva il suo nome sotto quello di I. Lermolieff si volse nel modo più deciso allo studio dei disegni, la costante osservazione dei medesimi divenne una condizione necessaria per tutti coloro i quali vogliono acquistare una chiara idea non solo dell'origine e dello svolgimento di un singolo lavoro, ma principalmente dello spirito di un artista. Troppo spesso però ci è molto difficile, se non impossibile, il soddisfare a tale condizione, giacchè presentemente ci manca ancora ogni rassegna anche delle più grandi collezioni, e perfino in quelle di cui esistono dei cataloghi, essi sono per noi di poco valore, perchè compilati senza alcuna base critica. Pochissimi i casi in cui siamo in grado di formarci un giudizio sulla relazione fra uno od un altro disegno, per tacere dell'imbarazzo in cui ci troviamo quando si tratta di decidere la questione se si debbano considerare come progetti o come semplici copie di un'opera già eseguita.

Quanto si è detto si verificava finora anche per la ricca ed importante collezione Albertina in Vienna. Nei lunghi anni in cui la studiò, il Wickhoff ebbe occasione di imparare a conoscere meglio di qualunque altro i disegni che vi sono raccolti, di confrontarli e di dividerli in gruppi, giungendo così a parecchi risultati, che sono di grandissima importanza per la storia dell'arte italiana. Piuttosto che pubblicare separatamente questi risultati, egli decise di farli uscire nella veste di un catalogo critico generale dei disegni italiani della collezione, essendo pienamente convinto, come egli stesso accenna nella prefazione, della necessità di un tale catalogo; e di questa decisione gli saranno senza dubbio gratissimi tutti coloro che dànno importanza allo studio dei disegni.

Nella citata introduzione, dopo aver brevemente accennato all'incremento dato allo studio dei disegni in Vienna ed alle singole collezioni private che in conseguenza di ciò si fondarono, l'A. ci indica innanzi tutto i punti di vista da cui egli vuole considerati i disegni, e con un colpo solo ci mette nell'unica vera posizione che si deve prendere innanzi ad essi, ponendoci in guardia contro pregiudizi ed errori invecchiati.

Cominciando dall'opera del benemerito P. J. Mariette, i cui frutti d'importanza veramente scientifica si videro poi nel lavoro del Bartsch intitolato *Peintres-Graveurs*, il Wickhoff ci mostra come l'esempio di quel sagace conoscitore destasse nella nostra città la passione dello studiare e del raccogliere disegni, e tanto grande fu lo zelo di molti e fini amatori dell'arte, che, dopo Parigi, ed eccettuata naturalmente Firenze, nessuna città del continente possiede una collezione di disegni così importante, non solo per il numero, ma anche per il valore intrinseco, come l'Albertina di Vienna. Giacchè dal Mariette, al quale l'osservazione delle incisioni con cui si riproducevano le grandi opere di pittura era uno stimolo continuo a risalire agli studi preparatorî dei maestri, il cui risultato erano i lavori d'arte, s'era imparato a considerare una collezione di disegni come complemento necessario d'ogni raccolta d'incisioni; e quelli che una volta s'erano raccolti nelle più importanti collezioni private, trovarono in seguito stabile posto nell'Albertina.

Per determinare poi con precisione quali criteri egli segua nello studiarli, il Wickhoff, prima di esaminarli da vicino, mette anzitutto in chiaro che cosa dobbiamo intendere per un disegno originale, che cosa per una falsificazione, combattendo in primo luogo l'opinione ripetutamente espressa dal noto critico italiano in principio nominato, che, cioè, nelle grandi collezioni i disegni autentici sono in proporzione di un decimo e che gli altri nove decimi sono falsi. Se egli, scrive il Wickhoff, intendeva soltanto di dire che nelle collezioni più antiche c'è una grande quantità di disegni che portano un falso nome, si dovrà in ciò convenire, limitandosi però al secolo XV ed alla prima metà del XVI; per l'epoca posteriore invece la proporzione dovrebbe essere precisamente contraria. Difatti i disegni smarriti non sono

affatto falsificazioni, ossia lavori eseguiti allo scopo di ingannare i compratori e i conoscitori; di tali disegni poi non si può dimostrare che ne esista nemmeno uno in quella parte della collezione di cui l'A. si occupa. Siamo poi tanto meno autorizzati a chiamare falsificazioni tutte quelle copie, sieno esse di quadri interi di grandi maestri o di singole figure o gruppi, che si trovano nelle mappe delle collezioni più antiche, giacchè in parte esse sono studi di artisti più giovani da maestri anteriori, in parte furono fatte perchè chi voleva completare la sua collezione d'incisioni d'opere di grandi pittori con le loro composizioni non incise, era costretto, prima che esistesse la fotografia, a farsele disegnare. Naturalmente il committente metteva quei fogli nelle mappe che portavano il nome dell'autore dei rispettivi quadri, poichè in confronto al suo nome era indifferente quello del disegnatore; i collezionisti d'allora avevano ancora abbastanza intelligenza per non confondere i disegni riproducenti dei quadri con gli studi preparatorî. E quei fogli possono spesso essere per noi di grande pregio, poichè almeno ci hanno conservato nella loro composizione dei quadri che andarono perduti; così, per esempio, troviamo fra i disegni attribuiti a Giorgione uno riproducente un dipinto ora perduto del Romanino, mentre d'altra parte si vedono fra i disegni del Primaticcio delle copie dai suoi quadri rappresentanti storie della vita d'Ulisse. Ed il loro pregio, come nota il Wickhoff, diviene per noi tanto più grande, inquantochè essi sono di una mano che, tanto per il tempo come anche per il sentimento, è molto vicina all'artista e perciò riproduce le sue opere con maggior fedeltà e con più fina intuizione del loro stile. Oggi c' incombe naturalmente il dovere di separare questi disegni dagli altri e di ascrivere innanzi tutto quelli smarriti ai loro veri autori, se si vuole che la collezione sia utile per la storia dell'arte; e con ciò giungeremo a questo buon risultato, che invece di molti fogli dubbi si otterrà una bella serie di disegni autentici d'artisti.

Il Wickhoff ricerca poi come i disegni vadano sotto falsi nomi, e cita a questo proposito un esempio istruttivo, quello del Mariette. Vediamo che, quando l'autore d'un disegno non era ancora troppo lontano dal suo tempo, egli di rado errò nel suo giudizio; ed anche oggi un collezionista intelligente sa distinguere molto bene le opere de' suoi contemporanei e quelle dell'ultima generazione d'artisti; meno certe diventano invece le attribuzioni quando si tratta dei secoli XVI o XV, giacchè in questo caso gli mancavano i più necessari elementi di confronto; egli doveva ricorrere soltanto ai suoi ricordi, i quali naturalmente non bastano a garantirci l'autenticità di questo o di quel disegno e perciò di regola rendono prive di valore le sue asserzioni. Così, per esempio, causa l'idea del Mariette che Michelangelo dovesse aver disegnato con la penna in una maniera molto larga, andò sotto il nome di Michelangelo una serie di fogli, che il Wickhoff restituisce a Bartolomeo Passerotti, per analogia con un disegno che rimase col vero nome del suo autore. In simil guisa il Wickhoff è in grado di restituire al suo vero autore, cioè a Bartolomeo Manfredi, buono scolaro del Caravaggio, quel disegno punto attraente esistente in Oxford, che si dice di mano di Michelangelo e che vuolsi rappresenti lui stesso ed il medico Antonio della Torre in atto di sezionare un cadavere, nel cui petto aperto hanno posto una candela. L'autore accenna perciò all'importanza che ha il conservare ai disegni l'antico nome e al pericolo che c'è nel ribattezzarli spensieratamente. Come i fondi d'un archivio, i gruppi di disegni riuniti già da antico dovrebbero esser lasciati insieme, poichè i fogli dispersi si vendicano in una collezione come in un archivio. È ben vero che dalla esatta attribuzione dei nomi e dalla separazione di copie e di studi si ritrae subito un altro nesso storico; però si dovrebbe sempre deplorare che sieno staccati gli uni dalle altre come presentemente avviene spesso in altre collezioni, perocchè appunto coll'avere riunito tutto ciò che si riferisce ad un maestro ci possiamo fare una chiara idea del suo posto nella storia e del suo valore artistico. Così, per esempio, noi comprendiamo perfettamente quale alto posto occupi il Parmigianino quando, trovando raccolto come nell'Albertina tutto ciò che va sotto il suo nome, vediamo la quantità di disegni eseguiti su opere sue e provenienti da tutte le provincie d'Italia; così, sfogliando i paesaggi attribuiti a Tiziano, e che ora gli si avvicinano abbastanza, ora a mala pena ricordano la sua maniera, impariamo più di quanto potremmo apprendere da una lunga dissertazione intorno all'importanza di Tiziano per il paesaggio.

Si dovrebbero anche ricordare i molti scambi di mediocri pittori contemporanei o quasi contemporanei, scambi da attribuirsi per la maggior parte a disattenzione o all'assoluta ignoranza di singoli periodi della pittura italiana, come di quello dei Quattrocentisti; per non parlare degli scambi provenienti dalla falsa pratica, dalla manìa di voler sapere più degli altri, spesso anche semplicemente dal legger male un nome. Non sono rari nemmeno gli scambi di antichi maestri italiani con artisti tedeschi o fiamminghi: troviamo, per esempio, attribuito a Francesco Vecellio un bel disegno del Brueghel, a Giorgione un interessante *intérieur* di un artista olandese del Rinascimento, al Mantegna un disegno di uno dei molti artisti olandesi imitatori dei lombardi; troviamo perfino sotto il nome di Domenico Campagnola un paesaggio della maniera di Roland Sowery, e sotto quello di Giovanni da Udine dieci pitture di soffitti eseguite nel 1595 da quell'Olandese che si segna col monogramma G. H.

Nei casi in cui gli artisti disegnavano avendo già da bel principio l'idea di vendere i loro disegni agli amatori, i quali li potevano comperare in massa, e così pure quando i pittori sono quasi contemporanei ai raccoglitori, gli errori sono rarissimi; e così si trovano

nell'Albertina delle ricche serie di disegni originali del Piazzetta, del Castiglione, del Novelli, di Francesco Casanova, del Simonini e finalmente del Bertoldi, maestro di disegno di Maria Teresa, nelle quali, per le ragioni suddette, non si poterono introdurre disegni di altri artisti. Per queste considerazioni e per combattere i concetti erronei di autenticità e falsità, il Wickhoff, nell'enumerare i fogli attribuiti ad un dato maestro, ha dato il nome di disegni di sua mano a tutti quei disegni autentici che portano chiaramente l'impronta originale della sua mano, sia che ciò si conoscesse già da prima o fosse riconosciuto soltanto da lui stesso, tenendosi poi costantemente alla data denominazione.

Passando a spiegare più da vicino il vero catalogo dei disegni, il Wickhoff fa notare come, per non cadere egli stesso nel pericolo di ribattezzarli, abbia conservato gli antichi nomi che non furono mai cambiati da quando esiste la collezione, ponendo le proprie attribuzioni in forma di annotazioni. Ad ogni singola scuola sta innanzi un elenco alfabetico dei pittori secondo la denominazione dell'Albertina, e poi seguono i singoli artisti coi loro fogli registrati secondo il loro numero d'ordine, come si trovano nelle mappe, corrispondente presso a poco anche all'ordine di tempo. Di ogni singolo foglio è data una breve descrizione, la quale contiene tutto quanto può render possibile l'identificazione dei disegni con quadri conservati. Seguono, stampate in carattere più piccolo, le misure in centimetri, le indicazioni del colore della carta, del materiale impiegato nel disegnarli e della tecnica, le eventuali iscrizioni e finalmente la segnatura e le notizie dell'inventario intorno alla provenienza. Sebbene questo inventario non sembri sempre al Wickhoff degno di fiducia, tuttavia egli ne tenne conto, perchè può darsi facilmente che su qualche disegno si trovassero una volta anche altri segni di collezionisti, che poi possono essere andati perduti nell'attaccare i disegni sul cartone. Egli ha inoltre registrato anche le copie fatte dai vari disegni, per quanto gli erano conosciute, e di ciò gli deve essere specialmente grato chiunque ha imparato per esperienza propria qual cosa difficile e lunga sia spesso il ritrovarle.

Quanto alle osservazioni critiche che, stampate in carattere differente, si trovano, come abbiam detto, in forma di note, l'autore, come dice egli stesso, ritenne innanzi tutto di dover dividere le copie dagli originali e di indicare i quadri, incisioni, ecc., da cui i disegni sono tolti. Per decidere poi se un disegno sia o no di mano d'un maestro, egli confrontò attentamente i disegni fra di loro e con quelli di altre collezioni, e per i maestri del secolo XV, per i grandi artisti veneziani e lombardi del Cinquecento e per i più importanti del secolo XVIII (come il Tiepolo ed il Canale), si credette in dovere di dire di ogni disegno se esso possa essere del maestro o se no a chi possa appartenere. Trattando dei bolognesi e principalmente dell'immensa quantità di fogli attribuiti ai Caracci, non gli fu sempre possibile di procedere in questo modo; laonde egli cercò innanzi tutto di stabilire quali sieno copie, poi di rilevare i disegni che senza dubbio sono di mano dei maestri, e principalmente gli studi preparatorii di quadri che ancora ci sono conservati, e si limitò a registrare senz'altro osservazioni tutto il resto dei disegni in cui, secondo la sua convinzione, non si trova più alcun disegno di mano di un maestro, e ciò per non fare delle pure e semplici ipotesi. In simil guisa procedette anche nei casi in cui gli mancavano i necessari elementi di confronto.

Se noi passiamo in rassegna questo catalogo, ci formiamo subito intorno al raggruppamento dei fogli una idea affatto differente da quella dell'inventario dell'Albertina. Anche in questa, come nella maggior parte delle collezioni private, prevaleva la tendenza ad ascrivere quanto più si poteva ai grandi maestri, e perciò si attribuiva loro senza una norma fissa tutto ciò che si riteneva degno di loro, e d'altra parte si voleva che fossero rappresentati anche gli artisti minori e nella conveniente proporzione si facevano anche i loro nomi. Secondo il Wickhoff invece, devono affatto escludersi dalla collezione maestri come Gentile e Giovanni Bellini, il Carpaccio, Giorgione, Palma il vecchio, Tiziano, il Moretto, Paris Bordone, il Pordenone ed il Mantegna al quale si ascrivono dodici disegni degli artisti più diversi; di ventitrè disegni attribuiti a Paolo Veronese, sono da ritenersi di sua mano soltanto tre; dei ventotto attribuiti al Tintoretto, soli due; dei quattordici che portano il nome dello Schiavone solamente tre, e dei quattro detti del Luini, soltanto uno; mentre dei cinque che si dicono di Andrea Solari nessuno può pretendere di appartenergli. Degli ottantanove fogli ascritti al Parmigianino non ne rimangono che cinque; dei ventisei che vanno sotto il nome del Correggio non rimane che un abbozzo d'un apostolo della cupola del duomo di Parma; così pure dei diciannove disegni attribuiti al Domenichino non sono di sua mano che cinque, fra cui tre paesaggi, e dei trenta attribuiti al Primaticcio soltanto tre portano manifestamente l'impronta della sua mano. Invece fra tredici del Tiepolo se ne trovarono dieci di sua mano, di uno dei quali, uno stupendo disegno a pennello con la testa di un Russo, è data anzi la riproduzione; così sono autentici i tre disegni di Leandro Bassano ed i quattro di Iacopo Bassano, ed anche di uno di questi ultimi, una bella testa d'uomo veduta di dietro, disegnata con creta su carta grigio-azzurra, è data un'eccellente riproduzione; così sono autentici i quattro studi di paesaggio di Marco Ricci, tutti quelli del Canova, i sei del Ligozzi ed i cinque di Francesco Brizzi. Un buon risultato si ebbe dall'esame dei disegni di Guido Reni, fra quarantadue dei quali se ne trovarono diciotto di sua mano; fra gli altri il Wickhoff assodò che quello segnato col num. 288, in cui è disegnata in rosso, bianco ed ocra una testa di

fanciullo, è un disegno originale di Federigo Baroccio. A Francesco Guardi non è ascritto nell'Albertina che un solo disegno, però originale, eseguito in penna con ombreggi grigi, rappresentante l'*Ingresso dell'Arsenale di Venezia*. Meglio ancora si sta coi disegni del Palma giovane, giacchè ai suoi trentasette disegni se ne devono aggiungere altri sette, fra i quali il più bello che di lui si conosca, una *Deposizione*, che si trovava sotto il nome di Tiziano. D'altra parte si trovarono anche disegni d'artisti dei quali prima non si riteneva che ne esistessero di originali: per esempio si trovarono sotto il nome di Tiziano i disegni del Tiepolo. A quello giustamente attribuito agli ultimi anni del Romanino venne ad aggiungersi lo stupendo studio a matita rossa che ammiriamo nella tavola 8 sotto il nome del Guercino. Dei quattro disegni ascritti a Sebastiano del Piombo nessuno è suo; ma viceversa gli appartiene un disegno a penna con due belle teste di donna, di cui è data la riproduzione, e che porta il nome del Peruzzi. Di grande importanza è anche la scoperta dei notevoli disegni di Federico Zuccari per la cupola del duomo di Firenze, che il Wickhoff trovò sotto il nome del Pordenone; e mentre si constatò che dei quindici disegni attribuiti a quest'ultimo nessuno è originale, si trovò invece sotto il nome di Biagio Pupini un foglio che da una parte porta lo schizzo del famoso dipinto del Pordenone, rappresentante la *Disputa di santa Caterina*, che si trova a Piacenza; dall'altra parte, il primo abbozzo della pala d'altare che vedesi accanto al detto affresco. Il Wickhoff riconobbe poi come lavoro del Francia il bel *Giudizio di Paride* ascritto al Mantegna, ed una rappresentazione delle costellazioni che finora si riteneva di Masaccio, mentre d'altra parte si trovano sotto il nome di Gentile Bellini i begli studi di ritratti di Francesco Bonsignori. Di dodici disegni attribuiti ad Antonio Canale non sono originali che tre, fra cui però si trova la bellissima *Veduta della piazzetta di Venezia* (tavola V). Una serie di fogli con vedute di isolette presso Venezia, che pure gli si attribuiscono, sembra al Wickhoff di un autore in relazione con Bernardo Belotto, fra i cui disegni trovasene, viceversa, uno originale di Antonio Canale, rappresentante un giardino. Nella tavola III l'autore ci presenta il bel disegno che porta il nome di Paris Bordone, ma che in realtà è un abbozzo di Giulio Campi per la pala dell'altar maggiore in San Sigismondo presso Verona. Col nome del Campi stesso si trova un abbozzo di puttini e di animali (tavola VI), con i quali l'artista adornò un pilastro della suddetta chiesa, ed una antica copia degli angeli librati in alto con la croce, che Camillo Boccaccino dipinse nell'alto dell'arco del presbiterio ivi; inoltre, sotto il nome di Polidoro Veneziano, *David ed un profeta*, di mano di Giulio Veneziano, che si vedono dipinti da quest'ultimo con qualche variazione nella stessa chiesa. Nè dobbiamo passare sotto silenzio due disegni interessanti per il loro argomento e di cui l'autore ci dà la riproduzione; l'uno di essi, ascritto a Paris Bordone, contiene studi di due uomini caduti, ed è secondo l'autore una copia d'un collega di Tiziano da una sottopittura in chiaroscuro di questo maestro; l'altro è il disegno originale di Lorenzo Tiepolo per il ritratto di Goldoni, che Marco Pitteri incise nel primo volume delle *Opere* del Goldoni, pubblicate in Venezia dal Pasquali nel 1761.

Con ciò credo di poter chiudere l'enumerazione dei più importanti ritrovati del Wickhoff; però il suo catalogo critico non potrà essere apprezzato nel suo pieno valore se non da chi, con questo alla mano, esaminerà e studierà i disegni da vicino. Per ragioni di spazio non posso che far breve accenno alle tavole che lo accompagnano; basta però darvi uno sguardo per convincersi della loro perfezione.

L'opera del Wickhoff, quale ci sta innanzi, ha dato un potente impulso alla conoscenza ed allo studio dei disegni. Costruendo sulle basi poste dal Morelli, egli ha apportato alla storia dell'arte una serie di risultati che getteranno nuova e viva luce nei molti punti oscuri che pur troppo ancora vi si trovano. Mi sia lecito pertanto, oggi che il Morelli è morto, vedere in questo nuovo libro una splendida prova dei grandi meriti che quest'uomo così perseguitato ebbe per la nostra scienza, un'opera che significa la continuazione di un sistema che fa del Morelli uno degli scopritori di nuove vie nella storia dell'arte, di un sistema la cui giustezza è dimostrata più di tutto dagli errori stessi del Morelli, perchè egli vi cadde soltanto allora, quando abbandonò la via da lui stesso indicata.

HERMANN DOLLMAYR.

OTTAVIO VARALDO — **Un inventario della Masseria del duomo di Savona** (anno 1542) per Agostino Abati. — Savona, Bertolotto e C., 1891.

Un frammento dell'inventario era stato già stampato dal prof. Alizeri nell'opera: *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI* (Genova, 1870), traendolo dalle *Memorie di Savona*, codice autografo dell'università di Genova (E. IV, 5). L'autore lo riproduce integralmente, ma senz'alcun commento. Non sarebbe tornato inutile l'aggiungere qualche nota dichiarativa intorno al tesoro, che conteneva cospicui doni di Giulio II e dei cardinali Spinola e Marco Vegezio, come intorno a parole usate nell'inventario del 1542 e di cui si è perduto l'uso.

O. M.

Giuseppe Biadego — **Di Giambettino Cignaroli, pittore veronese.** Notizie e documenti. — Venezia, Visentini, 1890.

A seguito delle diligenti notizie intorno a Giambettino Cignaroli, pittore veronese, ch'ebbe fama straordinaria al suo tempo, l'A. ha pubblicato la postilla che quegli appose al libro di Bartolomeo dal Pozzo, *Vite dei pittori, scultori e architetti veronesi* (Verona, 1718), alcune delle quali tornano di grande utilità, perchè sono il frutto di esperienze e di ricerche. Siamo grati all'A. che ci ha fornito il modo di giovarci di quelle postille, col riprodurle nella loro integrità, per il primo, dal libro conservato nell'Accademia di belle arti di Verona.

Importanti sono pure le lettere di Giambettino Cignaroli all'abate Innocenzo Frugoni, tratte dall'Archivio della R. Accademia di belle arti in Parma. Fra esse vi è pur quella intorno al colorire, già edita da Pietro Martini, che rivela il pensiero del Cignaroli sui grandi maestri del Cinquecento. E così questa pubblicazione, benchè abbia a soggetto un pittore che i moderni hanno quasi dimenticato, riescirà certamente gradita agli studiosi.

O. M.

Luca Beltrami — **Un disegno originale del progetto delle fortificazioni di Milano, nella prima metà del secolo XVI.** — Milano, 1890.

L'A. presenta il *fac-simile* d'un disegno originale delle fortificazioni di Milano, le quali poscia, cioè nell'ottobre del 1548, furono iniziate dal governatore spagnuolo Ferrante Gonzaga. Notando l'A. alcuni divarii tra le misure del disegno e quelle delle parti corrispondenti ancora intatte nella linea attuale dei bastioni, e considerando pure che nel disegno è indicata la fortificazione della Tenaglia, che fu appunto demolita quando si imprese l'opera de' bastioni stessi, dimostra come il disegno deva considerarsi un progetto piuttosto che un rilievo.

Nella descrizione chiara ed accuratissima di esso, l'A. si ferma specialmente a considerare quella parte della fortificazione che portò il nome di Tenaglia, di cui non era finora conosciuto nessun altro monumento grafico, e fa giustamente osservare che essa, rappresentando, com'è ragionevole supporre, il lavoro di fortificazione compiuto nel 1527 da Cesare Cesariano per incarico del governatore Ludovico Barbiano di Belgioioso, viene a provare come il Cesariano abbia, fin da quell'epoca, applicato un sistema di difesa (il sistema poligonale) che generalmente si crede introdotto molto più tardi, e di cui si attribuisce il merito ad ingegneri stranieri.

Il *fac-simile* del progetto, donato recentemente al Museo archeologico di Milano, appartiene certamente, come afferma l'A., a quel periodo di tempo che corre dall'anno 1521, in cui gl'ingegneri Michele d'Abbiate e Pietro da Busto ebbero l'incarico per ordine del re di Francia di far le opere occorrenti per ampliare e fortificare Milano (incarico che non si sa positivamente se sia stato mandato ad esecuzione), fino all'anno 1548 in cui fu data mano ai bastioni che in gran parte ancor si conservano; ed è, come dice il chiarissimo autore, un documento importante per la storia delle fortificazioni di Milano, che dovranno un po' alla volta scomparire per lasciare libero campo all'espansione della città.

N. B.

Dott. Giuseppe Taormina — **Saggi e note di letteratura e d'arte.** — Girgenti, 1890.

I saggi e le note d'arte sono in questo volume assai scarsi e di scarso merito. Quello su *Pietro Aretino e Tiziano* non può dirsi un vero e proprio scritto d'arte, ed è il migliore, per ciò che vi sono abbastanza bene raccolte tutte le notizie riguardanti i rapporti passati fra il letterato e l'artista. Ma che cosa aggiunge di nuovo a tutto ciò che si conosceva intorno all'argomento specialmente dall'opera dei signori Cavalcaselle e Crowe e dagli scritti del Luzio? Nulla.

Alquanto interessante è la nota intorno a *Mariano Smiriglio e Pietro Novelli, architetti del Senato di Palermo,* per ciò che l'A. rettifica l'inesattezza in cui era caduto Agostino Gallo nell'*Elogio di Pietro Novelli,* scrivendo che al Monrealese era stata dal Senato di Palermo conferita la carica di architetto della città ai 21 di settembre del 1642, mentre da un atto del Senato dei 20 di settembre del 1636, pubblicato per la prima volta, credo, dal nostro A., apparisce come appunto a quest'epoca debba riferirsi quel conferimento; dopo cioè che Mariano Smiriglio aveva tenuto la stessa carica dal 1602 al 1636. Nota quindi l'A. che a Mariano Smiriglio ed a Pietro Novelli devesi la decorazione della bella *Porta Felice,* di cui era stata posta la prima pietra dal vicerè Marcantonio Colonna già fin dalli 6 di luglio del 1582. Anche in questa nota devesi far l'appunto che l'A., riportando il documento accennato, s'è dimenticato di indicare donde l'abbia tratto.

Veramente inutile è il Saggio intorno alla Galatea dell'Albani ed al suo restauratore siciliano; dirò anzi di più, che l'A. mostra di avere ben poca conoscenza dei capolavori della pittura del nostro Rinascimento, se con tanto entusiasmo parla d'un mediocre dipinto dell'Albani, come se fosse una gemma dell'arte nostra. Sarebbe stato assai meglio che tanto lirismo e tanta rettorica fossero stati impiegati per soggetto più importante.

Loda il sig. Taormina con grande calore il restauro fatto al quadro dai fratelli Lo Forte, pittori siciliani di qualche merito, che, sórti dall'Accademia, dell'insegnamento accademico non hanno avuto la forza di sba-

razzarsi; e loda questo restauro anche per ciò che gli accennati pittori seppero interpretare l'arte dell'Albani nelle parti mancanti del quadro. Errore gravissimo, per il quale pur troppo anche molti fra i capolavori della pittura furono riprovevolmente sciupati.

Poichè gli avanzi originali, anche se pochi, d'un'opera d'arte, parlano alla mente ed al cuore assai meglio che tutte le interpretazioni più o meno ingegnose dell'opera stessa; nè d'altra parte è lecito che un artista qualsiasi ponga le mani sulle produzioni del genio di altri artisti e voglia rifare quanto il tempo ha irremissibilmente distrutto. I restauri ai monumenti devono intendersi solo come semplici riparazioni atte a conservare nel miglior modo possibile quel che di essi rimane.

Intorno ai saggi ed alle note letterarie pubblicate dal dott. Taormina nello stesso volume di cui discorriamo, non dobbiamo occuparci in questo periodico; ci sembrano però ben povera cosa.

N. B.

Diego Zannandreis. — **Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi pubblicate e corredate di prefazione e di due indici da Giuseppe Biadego.** — Verona, G. Franchini, 1891.

L'editore dell'opera sin qui inedita del Zannandreis, umile *agente* di una drogheria, ha reso un utile servizio agli studiosi della storia dell'arte veronese, perchè ignote sono oggidì alcune delle fonti storiche a cui ricorse l'autore, e perchè un grande amore per le patrie memorie presiede alla raccolta. Il droghiere, lasciate le scatole di pepe e di noce moscata, s'industriava a leggere iscrizioni di monumenti, a fare spogli di una libreria d'arte, a far tesoro delle postille del Cignaroli alle *Vite dei pittori* del conte Bartolomeo Dal Pozzo, a frugare negli archivi. Visse il Zannandreis dal 1768 al 1836, modestissimo, come lo prova una sua lettera diretta al dotto storico veronese abate Giuseppe Venturi, in cui, dopo avergli fornita copia di alcune iscrizioni, lo pregava di fargli la somma grazia di non mai pubblicare il suo nome. Tanto si desume dalle notizie preliminari dell'operoso bibliotecario Giuseppe Biadego, che ricercò con diligenza le notizie biografiche dello scrittore e le fonti a cui attinse. Avremmo desiderato che il benemerito editore avesse anche arricchito di commenti l'opera dello Zannandreis, specialmente per mettere in evidenza quanto di nuovo essa racchiude per i cultori della storia artistica. Ad ogni modo, anche senza i commenti, l'utilità della pubblicazione è indiscutibile. Allo stato presente della scienza storica, in particolare per gli antichi artisti, v'è poco da ricavare dalle notizie dello Zannandreis. Esse rappresentano bene però lo strato in cui la nuova critica ha innalzato i suoi edifici.

O. M.

Luca Beltrami. — **Il codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca del principe Trivulzio in Milano trascritto ed annotato.** Riprodotto in 94 tavole eliografiche da Angelo Della Croce. — Milano, MDCCCXCI, Fratelli Dumolard, editori.

Il codicetto trivulziano, il libro V della donazione Arconati, è stato pubblicato dal Beltrami col metodo usato dal Ravaisson-Mollien per i manoscritti leonardeschi della Biblioteca dell'Istituto di Parigi. Il Govi, discorrendo di questo codice, lo trovava « assai prezioso poichè in moltissimi de' suoi foglietti si leggono lunghe serie di vocaboli in apparenza disordinati, nei quali si vede però apparecchiata la materia per un vocabolario della lingua volgare ». E il Beltrami osserva che ben di rado fra i vocaboli successivi si presenta un nesso, e quando questo si presenta, consiste nella sinonimia dei vocaboli. Oltre i lunghi elenchi, il codice mostra note e disegni appartenenti a svariati rami della scienza, ed ha un particolare aggruppamento di disegni relativi alla costruzione delle cupole ed uno sviluppo di note relative alla fusione delle bombarde. Quelli relativi alle cupole sono assai importanti, perchè rivelano ancora più il genio architettonico di Leonardo. La pubblicazione è fatta ottimamente, con matematica precisione.

O. M.

Gaetano Filangieri. — **Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane.** — Napoli, tip. dell'Accademia Reale delle Scienze, MDCCCXCI, vol. V.

È noto comunemente come la pubblicazione del principe Filangieri sia un utile repertorio agli studiosi della storia artistica. È un indice di documenti, di notizie storiche e artistiche, riflettenti le provincie napoletane, fatto con la maggiore diligenza, con le più ampie e minuziose ricerche. Epperciò il 5° volume della grandiosa serie avrà, come già l'ebbero gli altri volumi, le più liete accoglienze. L'*Archivio storico,* mentre s'inchina al benemerito cultore della storia artistica, deve però osservare che alcune notizie, quelle specialmente che non riguardano direttamente le cose napoletane, sono talora attinte da fonti poco schiette. Non vi è, ad esempio, nel Campidoglio un quadro del Botticelli, come l'A. suppone; ma quello che a questo autore è attribuito, appartiene a un debole seguace del Ghirlandaio. Così non ci sembra proprio di una pubblicazione della specie di questa il dare i caratteri particolari dell'uno o dell'altro artista, e il darli in una forma che non riassume gli studi analitici odierni. I caratteri del Botticelli sono ad esempio così indicati: « bella espressione; notevoli invenzioni; colorito e disegno di grande elevatezza;

grazia che incanta! » Ad ogni modo ciò non menoma i meriti, l'ammirabile diligenza, la ricchezza, la utilità dell'opera.

O. M.

V. E. Gianazzo di Pamparato — **Il principe cardinale Maurizio di Savoia mecenate dei letterati e degli artisti.** Ricerche storiche. — Torino, Paravia, 1891.

L'autore si propose di fare speciale oggetto de' suoi studi le relazioni del principe con i letterati e gli artisti del suo tempo, ma egli non le mise in chiara luce, per non essersi soffermato che brevemente a raccontarle. Egli trascura di dirci molte cose che certo sa, degli arazzi, dei reliquiari, degli strumenti musicali, dei bronzi posseduti dal cardinale, non avendo posto mente che le notizie sulle arti minori oggi sono avidamente lette e raccolte. Sarebbe stato l'A. assai più benemerito, se ci avesse, più che con cenni o indicazioni sommarie, fatto rivivere la figura del principe cardinale in mezzo allo sfarzo artistico delle sue dimore. Il cardinale che salvava dalla distruzione gli affreschi di Gaudenzio Ferrari della chiesa di San Cristoforo in Vercelli, avrebbe meritato qualche cosa di più dal suo biografo.

O. M.

Ing. Camillo Boggio — **Torri, case e castelli nel Canavese.** — Torino, 1890.

È un coscienzioso lavoro, che, se non può avere un grande interesse per la storia dell'arte, è tuttavia importante per la conoscenza della vita civile nel medio evo. Le ricerche tanto storiche quanto tecniche son fatte diligentemente ed esposte con molta chiarezza.

Incomincia col trattare delle *bicocche,* torri in legname ed in muratura che servivano alle vedette e trasmettevano con segnali gli avvisi ai luoghi fortificati, situate com'erano lontane da essi dove era vasta la visuale, e descrive quindi la *Torre della Pietra* a Salto, quella detta *del diavolo* presso Forca, e la *Torre di Cives* sul monte Rosso, presso Baldissero.

Esse non presentan nulla di singolare nè rispetto alla costruzione nè rispetto all'arte.

Passa l'A. a parlare delle fortificazioni dei borghi con mura e torri, ed accenna alle modificazioni subìte da esse in processo di tempo, e specialmente dopo l'introduzione dell'uso della polvere da fuoco. Ben pochi avanzi restano ora nel Canavese di tali fortificazioni. Ci sono però begli esempi di porte turrite, e l'A. descrive quelle ad Oglianico, a Salassa, a Busano, a Perosa e le due di Romano.

Nei borghi medievali i viottoli tortuosi erano fiancheggiati da miserabili casupole, aventi ordinariamente tre camere, la *domus,* cucina, il *thalamus,* camera da letto, il *solarium,* camera superiore, che spesso mancava: erano isolate, basse, coperte di paglia od assicelle.

Anche nelle grandi città, aggiunge l'A., non esistevano nel pieno medio evo case sufficientemente belle e comode; in molte parti eran di legno e pochissime in pietre e mattoni.[1] Col progredire de' tempi e lo sviluppo dei comuni, le città andarono man mano abbellendosi; le case si fecero allora a due o a tre piani, costrutte interamente in mattoni od in ciottoli alternati con fascie di mattoni, e spesso avevano il porticato o ad arco od a solaio, e sotto una cantina: sui muri di facciata potevano aprirsi botteghe, ricordanti quelle che s'incontrano a Pompei. Alcune case avevano anche un balcone sporgente o *lobia* in legno. A Perosa specialmente si può avere una certa idea delle vie dei borghi medievali; ma anche in moltissimi altri villaggi del Canavese troviamo case e gruppi di case medievali. La casa più completa in ornati, almeno al pian terreno, vedesi a Cuorgnè nella via Arduino, ed un'altra assai interessante è ad Ivrea sulla piazza Marsala.

Viene quindi l'A. a parlare dei castelli, i quali, nel Canavese, o sono stati distrutti, oppure deformati dall'arte barocca, e dopo aver premesse alcune notizie ricordanti castelli di cui o non v'è più traccia, o ci son pochi avanzi, passa a descrivere quelli di Montalto, di Strambino, di Ozegna, di Settimo Vittone, di Strambinello, d'Ivrea e di Pavone.

Di quasi tutti i monumenti accennati l'A. presenta i disegni, che per verità non sono troppo belli; noi anzi avremmo desiderato che alcune delle riproduzioni fossero state ricavate dalla fotografia, affinchè si avesse avuto da esse un'idea anche della costruzione, della forma dei mattoni, del carattere degli ornamenti, ecc., intorno alle quali cose l'A. non si è occupato, come invece avrebbe dovuto.

Anche, qua e colà, per certe particolarità più degne

[1] Un esempio, oltre quelli citati dal Boggio, di città composte fin dal VI secolo di case di legno, lo troviamo ricordato in Flavio Biondo (Dec. I, lib. VIII), là dove parla dell'invasione de' Longobardi nelle città transpadane. « Erat tunc Padua urbs sine moenibus lateritio vel lapide compactis, vallo planeisque tantummodo munita, et omnis civium habitatio rarissimas tunc habuit muri pinnas. Ea enim primaria semper inter Italiae urbes habita, a prima demolitione temporibus Athilae facta per annos circiter LX sine moenibus, aut vallo, atque etiam civium frequentia fuit; primumque sub Theodorico Ostrogotthorum rege frequentari, et vallo fossaque muniri coepit. Quare in illis annis prope centum, quot ab ea instauratione sub Theodorico rege facta ad huius obsidionis tempora intercedebant, *omnia tam publica quam privata aedificia ex materia et asseribus, quibus abundat regio, constructa erant.* Id cum cernerent Longobardi, ventos nacti validiores, faculas ignitasque sagittas scorpionibus iniecerunt; et prima quae haesit sagitta, incendium ministravit, quod propinqua illico corripiente urbis pars maxima est cremata. Ea adducti Ravennates praesidio impositi fecerunt dedictionem, et Longobardi omnibus, qui inerant, sive militibus, sive civibus quo fuit libitum per pactionem abire permissis, urbem incendio vastavere ». (Cfr. per questo fatto Paolo Diacono, *De gestis Longobardorum,* lib. IV, cap. XXIV). Case coperte di paglia se ne trovano ancora nelle campagne di Padova e di Rovigo.

di nota, un qualche confronto con monumenti della stessa epoca e del medesimo genere, esistenti in altri paesi, non sarebbe stato certamente inopportuno.

Così è da osservarsi come non sia veramente corretto il metodo di non citare o di citare incompletamente que' documenti o que' libri donde son ricavate le notizie di fatto o nuove o poco note.

Ad ogni modo sarebbe desiderabile che lavori come questo del signor Boggio fossero in Italia più frequenti, affinchè ogni lembo del nostro paese avesse una completa illustrazione.

N. B.

Ettore Ximenes — **Sulla storia dell'arte con particolare riguardo a quella degli ultimi tre secoli.** Conferenza letta all'Istituto di belle arti delle Marche in Urbino. — Urbino, tip. della Cappella, MDCCCXCI.

Ci duole, profondamente ci duole, che un artista abbia scritto sulla storia dell'arte in una forma barbara e con idee più barbare ancora. Comincia col dire che facile impresa sarebbe stata la sua, se avesse dovuto parlare di storia dell'arte nel senso stretto della parola; perchè avrebbe spigolato da libri, scartabellato volumi, accumulato note su note, accatastato « una farragine di date e di epoche ». Veramente a simil modo si faranno degli zibaldoni, ma non si parlerà di storia dell'arte, nè in senso stretto nè in senso largo. L'autore avvisa poi che per la cronologia non andrà tanto per la sottile, e poteva dire, con maggiore verità, che avrebbe confuso date, periodi, epoche, uomini e scuole.

Non ne diamo esempi, perchè chiunque potrà trovarne ad ogni pagina, anzi ad ogni linea. È anche troppo che certi errori sieno stati stampati una volta. Almeno che qua e là nella selva oscura degli errori, si vedesse qualche sprazzo di luce, si trovasse qualche traccia fosforescente del pensiero di un artista originale, ribelle! Ma neanche un' impressione chiara o equilibrata sulle cose dell'arte si ritrova nella conferenza dello Ximenes, non un solo giudizio equanime. Il paragone delle figurine del Michetti con le sculture romaniche del XI secolo è sostanzialmente sbagliato; dire che il Canova non fu un grande artista è una bestemmia, e che il Bartolini fu il grande ed unico riformatore dell'arte nuova è una bestemmia del pari. No, scultore Ximenes, voi, come credete, non avete parlato per primo innanzi a un'accademia, in modo libero e nuovo. La libertà e la novità non hanno parole, modi, impressioni del vostro stampo.

O. Maruti.

MISCELLANEA

Il tesoro di Sant'Agata a Catania. — Dobbiamo col più vivo rammarico prender nota del furto avvenuto nella chiesa di Sant'Agata a Catania di statuine adornanti la cassa che racchiude le reliquie della santa. Sul celebre orafo Giovanni di Bartolo da Siena, che ne fu l'autore, Eugenio Müntz pubblicò nell'*Archivio storico italiano* di Firenze una pregevole monografia di cui il nostro *Archivio* diede un resoconto. E da essa sapemmo che del celebre orafo senese più non rimaneva che la statua di sant'Agata e la cassa delle reliquie a Catania, eseguite per ordine del vescovo Marziale, che si trovava nel 1370 presso il papa Gregorio XI ad Avignone. Sorpreso il vescovo Marziale da morte, il suo successore Elia s'incaricò nel 1377 di trasportare le opere dell'orafo a Catania, e appose sulla base del reliquiario l'iscrizione che si chiude coi seguenti versi:

ARTIFICIS MANVS HANC FABRICAVIT ARTE JOANNES
BARTHOLVS ET GENITOR, CELEBRIS CVI PATRIA SENAM
MILLE TER ET CENTVM POST PARTVM VIRGINIS ALMÆ
ET DECIES SEPTEM SEXTOQVE FLVENTIBVS ANNIS.

Ciò che il tempo aveva rispettato è stato guasto dagli uomini.

La fotografia, da cui abbiamo tratta la riproduzione che presentiamo ai lettori dell'*Archivio,* ci serba fortunatamente con fedeltà il ricordo della forma del prezioso cimelio. O. M.

Quadro di Tiziano acquistato dalla R. Pinacoteca di Torino. — Siamo lieti di annunziare che il San Girolamo dipinto da Tiziano, scoperto a Padova dal signor Cavalcaselle e da lui illustrato in questo periodico, che ne diede anche una riproduzione nel primo fascicolo della corrente annata, è passato ad arricchire la collezione di quadri della R. Galleria di Torino. In tal modo il Governo ha provveduto ad una lacuna esistente in quella Pinacoteca, la quale, possedendo esemplari di quasi tutte le scuole, mancava d'un quadro autentico di Tiziano, non essendo di questo maestro quelli che là vi sono attribuiti. E. A.

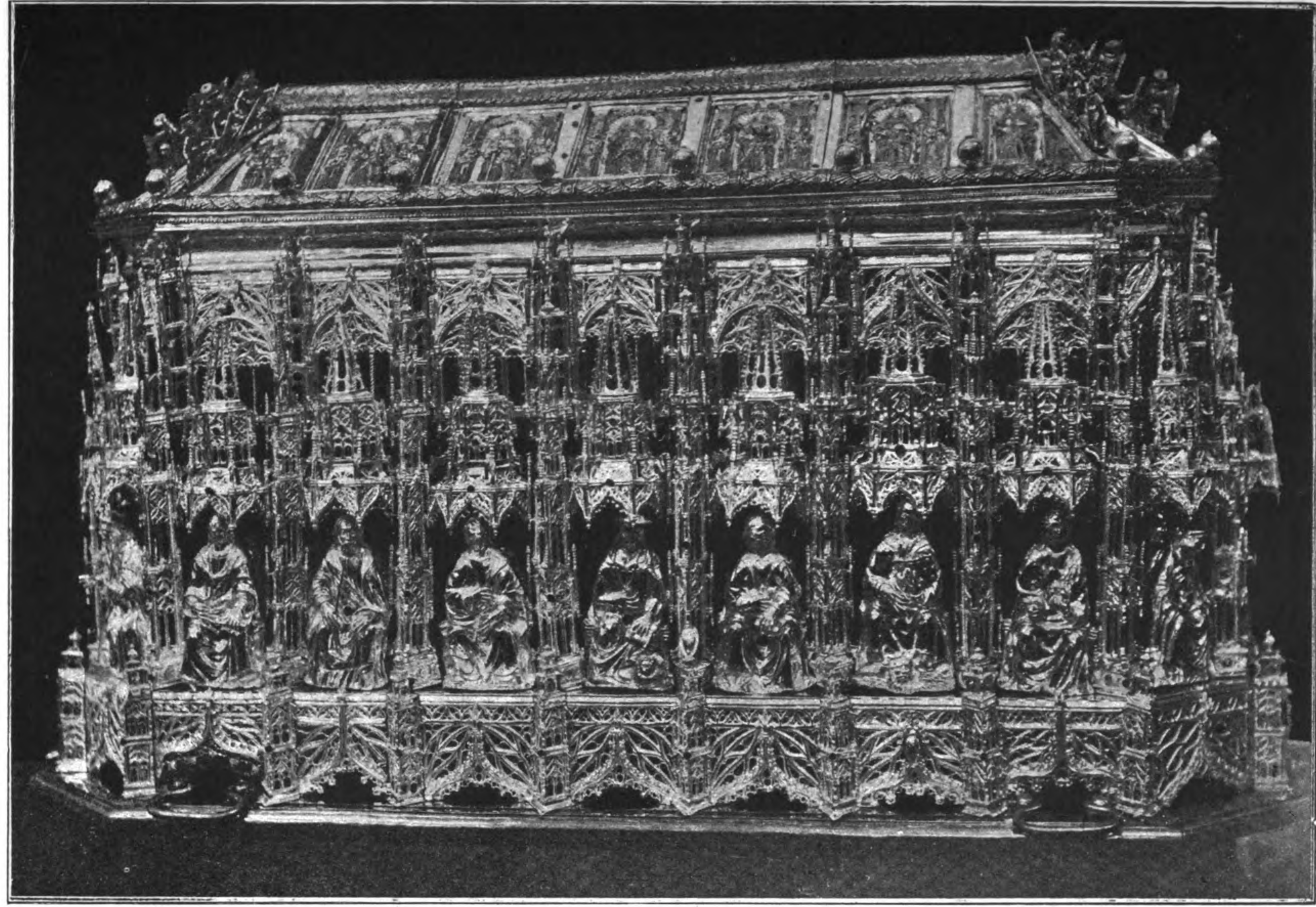
Palazzo Guastaverza a Verona. — Sappiamo che, avendo il signor Malfatti intentato causa contro il Ministero della pubblica istruzione, per il divieto oppostogli di far qualsiasi modificazione al palazzo Guastaverza, architettato dal Sanmicheli, di cui altra volta ci siamo occupati in questo periodico, il tribunale di Verona ha accolto le ragioni del Ministero, strenuamente sostenute dalla R. Avvocatura erariale di Venezia per mezzo dei valentissimi avvocati onorevole Augusto Righi, senatore del Regno, ed Ettore Scipione Righi.

Noi, che abbiamo potuto leggere la loro *Difesa,* siamo lieti di tributarne in questo periodico le dovute lodi, sperando, come abbiamo ragione di credere, che quello scritto ed il felice esito della causa incoraggino il Governo a provvedere con maggiore efficacia, per mezzo d'un nuovo articolo di legge, alla conservazione de' monumenti di proprietà privata.

N. B.

Infissi marmorei decoranti i prospetti delle case a Venezia. — Da molti ed in parecchi giornali si deplora che dai prospetti delle case di Venezia siano levate tutte le decorazioni consistenti in patere di preziosi marmi antichi, in targhe, in fregi, in colonnine con capitelli, ecc., e siano vendute e trasportate all'estero. È pur troppo da gran tempo che questo fatto continua, e va togliendosi perciò l'aspetto monumentale di molte fra le più belle e colorite case di Venezia con grave danno della fisonomia originale e sommamente artistica della splendida città. Nè v'è una legge speciale che venga direttamente a colpire questi vandalismi; anzi pare che sino ad ora ben pochi abbiano pensato che Venezia è in tutto il suo insieme monumentale, dovunque caratteristica per la varietà delle linee pittoresche e delle tinte vibrate che il tempo ha dato alle sue case, piena di ricordi storici e di opere d'arte; e che perciò è necessario ch'essa non sia svisata nè con inconsulte novità, nè con barbare manomissioni e distruzioni fatte allo scopo di lucro.

Abbiamo già parecchie volte osservato come tutto



CASSA DELLE RELIQUIE DI SANT'AGATA A CATANIA.

ciò che d'artistico prospetta da secoli sulle strade e sulle piazze debba ormai considerarsi di diritto pubblico; e nella causa sostenutasi ultimamente pel palazzo Guastaverza a Verona, a cui sopra è stato accennato, si è venuti appunto ad affermare solennemente questo diritto. Perciò sentiamo con vivo piacere come a Venezia si stia compilando dalla Commissione conservatrice de' monumenti un elenco di tutti gli infissi d'importanza artistica e storica esistenti dovunque sui prospetti delle case, e come tanto il R. Governo quanto il Municipio di quella città si interessino a fine di invigilare che nessuno degli oggetti notati sia rimosso e venduto.

Noi intanto facciamo voti che venga presto una legge ad aiutare l'opera di quanti amano l'arte e la conservazione dei più nobili ricordi della patria.

N. B.

La remozione del coro dalla chiesa superiore di San Francesco in Assisi. — Dopo diciannove anni dacchè furono rimossi gli stalli in legno, compiuti nell'anno 1501 da Domenico da Sanseverino, ritorna in campo la questione se sia stato opportuno quel provvedimento.

Gli oppositori ad esso mettono in campo la ragione storica, asserendo che in ciascun monumento si deve lasciare quanto i secoli vi hanno man mano depositato, perchè ogni modificazione ed ogni aggiunta sono altrettante pagine di storia degne di essere conservate: il coro della chiesa superiore di San Francesco in Assisi fu eseguito quando si convertì il tempio in sala del capitolo generale dei frati; era quindi necessario che restasse il ricordo di questo fatto.

Sono convinti anche i partigiani della remozione che nelle riparazioni ai monumenti nulla vi si deva aggiungere, se non ciò che è strettamente necessario per conservarli quali sono, senza rifarne le parti irremissibilmente perdute, senza prendersi la cura di ripristinarli; ma, riguardo al toglier da essi qualche superfetazione più o meno bella ed antica, ammettono giustamente che si deva regolarsi a seconda dei casi.

La chiesa superiore di San Francesco d'Assisi non è, come tante altre, il prodotto di molti secoli, nè all'organismo suo originale, sorto da un unico e grandioso concetto, si erano poi fatte aggiunte tali che, siccome è, per esempio, della chiesa de' Frari a Venezia, l'aspetto ne fosse restato modificato: il coro del Sanseverinate, sebbene artisticamente pregevole, non era che una colossale appiccicatura, la quale, oltre che copriva parte delle pitture di Giunta e di Cimabue, ed impediva che l'altare potesse esser ricollocato nel mezzo della crociera, suo posto originario, stuonava pure colle linee perfettamente euritmiche del monumento: togliendo quell'appiccicatura rimaneva intatto l'organismo originale dell'edificio, se ne riscoprivano le decorazioni, si rimetteva al suo luogo l'altare: meglio quindi che la remozione sia avvenuta.

Questo periedico si occuperà assai più diffusamente della questione; intanto dichiaro per conto mio che applaudo alla remozione, poichè si riparò in tal modo ad un grave errore artistico compiuto nel 1500, l'errore di ingombrare un tempio che artisticamente può dirsi il più bello e perfetto della cristianità.

Nè la questione che ancor si dibatte deve esser posta sull'arido campo dell'Archeologia, bensì su quello dell'Estetica, mentre la Storia s'era già ugualmente incaricata di notare l'avvenuta trasformazione del tempio in capitolo generale dei frati, senza bisogno che questo fatto, che fu pure un errore, continui ad essere anche materialmente ricordato a danno d'un gran monumento, ora molto più che è cessata pur la ragione per la quale fu commesso.

E. A.

ESPOSIZIONI DI BELLE ARTI IN ROMA

Quest'anno abbiamo avuto contemporaneamente e nello stesso palazzo di Belle Arti, a via Nazionale, tre esposizioni. Se giovi o rechi nocumento questo scindere in vari gruppi il saggio annuale della nostra produzione artistica, non sapremmo dire; anzi, quantunque di primo lancio l'idea di avere un'unica esposizione ragguardevole anzichè tre assai piccole ci seduca, in sostanza crediamo non si tratti se non d'una questione affatto formale. Non è improbabile che la gara possibilmente sorta o da sorgere fra le diverse Società promotrici delle tre mostre infonda qualche movimento. Del resto, potendo riunir tutto in un solo edifizio, ci pare non si debba pensare ad altro che a mantenere modeste le relative tasse d'ingresso, e, con qualche vantaggio, ogni guasto sarà evitato.

Bisognerebbe però vedere se, anche considerate nel loro insieme, le tre esposizioncine offrano un criterio dignitoso dello stato attuale delle arti figurative in Italia. L'osservazione che prima ci si presenta è questa: grandissima povertà di scultura. Infatti, mentre una delle mostre, quella degli Acquerellisti, esclude, per la sua stessa natura, la plastica, le altre non possono in alcun modo compensarcene. L'esposizione maggiore, che s'intitola degli Amatori e Cultori di belle arti, ha pochi e piccini lavori, piccini e pochissimi ne ha la minore delle due, che porta il nome di *In arte libertas.* Forse non si è avuta mai tanta scarsezza come in quest'anno. È da notarsi che nessuno degli scultori i quali si sono acquistata una certa fama hanno esposto lavori, se si eccettuano Filippo Giulianotti, che ha una testina, e Lio Gangeri, il vincitore del concorso per il monumento a Marco Minghetti in Roma, che ha due busti di gesso, i ritratti del Pacheco, presidente della Repubblica Boliviana, e della sua signora. Se vogliamo essere ottimisti, dobbiamo supporre che gli scultori di qualche nome, in questo momento, sono tutti occupati in lavori di commissione, per cui non hanno agio di attendere a quelle opere che più facilmente si espongono, le opere cioè di mole non troppo grande. Poichè è da notarsi che le esposizioni si offrono specialmente per le sculture piccole e per le pitture grandi. E questo sanno i giovani pittori, i quali da poco tempo in qua hanno la smania delle tele enormi, poco curandosi della scarsa probabilità d'acquisti che si presenta loro, adesso che le sale vaste nei palazzi moderni si contano sulle dita.

I lavoretti di plastica che si trovano all'esposizione degli Amatori e Cultori e che meritano d'essere menzionati, si riducono a questi, oltre i due busti già detti: *Testina, Aspirazione,* bronzi di Giacomo Merculiano; *Il bacio dei campi, Figurina, Un Abissino che studia,* buoni gruppetti di Carlo Fontana; *Mater dolorosa,* bassorilievo di Gaetano Ronca; *Dàmmela,* gruppetto di Salvatore Buemi; *Ritratto,* di Adelaide Maraini; *Ritratto,* di Filippo Giulianotti; *Il riposo del modello,* del Marinas y Garcia, pensionata dall'Accademia spagnuola. Poca e povera roba insomma.

L'*In arte libertas* è un'esposizione assai speciale; ha un carattere spiccatamente esotico, o meglio inglese, e ostenta una certa ingenuità di fattura, una tendenza minuziosa, quasi diremmo acuta. I promotori di questa Associazione artistica hanno, a dir vero, piuttosto belle teorie che pratica efficace. Infatti, come spiegarsi la loro predilezione per una pittura di particolarissima fisonomia, il loro entusiasmo alquanto tardivo per il preraffaellismo, il loro aborrimento per tutto ciò che splende, quasi che tavolozza animosa e tavolozza pettegola fossero la stessa cosa; come spiegare, dicevamo, tanta sistemazione di simpatie e d'antipatie in un gruppo d'artisti che si presenta col motto: *In arte libertas,* e mostra di non voler soffrire il contatto di chi non appartiene alla loro scuola?

Ed è inutile negare che non vi sia scuola. Sappiamo essere oggi quasi impossibile il formare i nuclei, diremmo, le famiglie artistiche, quali si avevano in altri tempi; ma, nei limiti che l'epoca nostra comporta, una scuola qui c'è, ossia un insieme di aspirazioni, d'intendimenti e financo di precetti. Se così non fosse, come mai in un'esposizione odierna, anzi annuale, vedremmo lavori di venti e cinquant'anni addietro, taluni non italiani, e questi in numero relativamente grande?

A ogni modo, noi che veramente professiamo il principio della «libertà nell'arte», non solo ci guardiamo

dal censurare i promotori della mostra, ma ci compiaciamo del fatto che essi almeno hanno saputo darle una fisonomia. Solo avremmo desiderato che nelle opere raccolte in quelle loro tre sale, abbastanza melanconiche, ci fosse un po' più d'aria, di vigore, di pienezza artistica e di vita.

La produzione, quale vi si presenta, può dividersi in due parti; e nella prima di esse, insieme coi lavori di Dante Gabriele Rossetti, del Burne Jones, di Carlo Coleman e di qualche altro artista già morto, mettiamo quelli di Giovanni Costa, più che promotore, animatore della mostra, di Federico Leighton, di Ernesto Hebert, del Lenbach, di Eduardo Gioia, di Alessandro Morani, di Norberto Pazzini e della signora Stillman; alla seconda sezione appartengono due quadretti del Morbelli, quattro di Onorato Carlandi e alcuni pastelli di Aristide Sartorio. Così, senza troppo badare alle rispettive età degli autori, ma considerando piuttosto l'indole della pittura, abbiamo una distinzione fra i meno e i più moderni. C'intratterremo un poco su questi ultimi a preferenza, per l'unica ragione che l'arte loro ci pare più sincera, più spontanea, veramente libera, progressiva e feconda.

Le due tele del Morbelli sono un particolarissimo studio di luce. Nell'una e nell'altra la luce entra da una finestra che è nel fondo, in mezzo, e, filtrata dai vetri, sfiora certe vecchiette d'ospizio che siedono lavorando. È pittura che va guardata da molto lontano; a otto o dieci metri ci si sente l'aria, e il lume delle finestre risulta d'un'evidenza da stupire. Chi si avvicina per osservare la tecnica del Morbelli, vede che egli ha ottenuto il mirabile effetto mercè una studiosa combinazione di tinte crudissime.

Dei lavori del Carlandi ci piace sovra tutto il quadro intitolato *Alla lunare,* dipinto con pochi tocchi larghi e soavi. Buon paesaggio è quello che porta il nome: *Et in terra pax,* e succoso bozzetto è l'altro: *In primavera;* l'ultimo, il maggiore è un quadro audace ed ampio, un po' aspro, o meglio, duretto, che rappresenta un lembo di campagna romana sotto un cielo coperto di nuvole vorticose.

A proposito di campagna romana, nell'esposizione degli Acquarellisti il Carlandi ha vari pregevoli paesaggi, alcuni dei quali bellissimi, frutto di gite che egli fece nella scorsa estate in compagnia di Enrico Coleman e del Sartorio, nelle vicinanze di Roma. E infatti, accanto a quelli del Carlandi, si vedono i lavori contemporanei del Coleman, anch'essi di molto valore, semplici e potenti.

Quanto al Sartorio poi, egli ha sparpagliato la sua produzione nelle tre mostre del palazzo di Belle Arti, senza mancar di spedirne altri saggi all'esposizione non sappiamo ora se di Monaco o di Stuttgard, e forse anche altrove. Nell'*In arte libertas* vediamo sette o otto paesaggi di campagna romana, freschi, ricchi, dolci e gagliardi e fini al tempo stesso. Agli Acquarellisti abbiamo gli *Studi d'ulivi* e a gli Amatori e Cultori sei *Studi di Venezia.* Questi gareggiano quasi coi primi; i secondi cedono al confronto, ma son pure di molto pregio. Il Sartorio li ha dipinti tutti a pastello. Non sappiamo quando il pastello abbia fatto miglior prova negli studi del paesaggio. Ebbene, ora attendiamo il quadro.

Un altro pittore può dirsi che ha opere nelle tre esposizioni, ed è Giuseppe Ferrari. A gli Acquarellisti e all'*In arte libertas* ha mandato vari ritratti e mezze figure, acquerellati con forza straordinaria. Solo pensiamo: perchè non dipingere a olio, quando si vuol raggiungere l'effetto della pittura a olio? Ma il Ferrari ha voluto scapricciarsi così; e sia; davanti alle sue ottime prove non possiamo dir altro. Infine, egli ha mandato a gli Amatori e Cultori un buon numero di saggi della sua valente scolaresca, tutta composta di signore e signorine: vediamo disegni delle due Richard, della Occioni, della Nathan-Ascoli e della Gargiolli.

Il maestro non ha qui nulla veramente di suo. Negli Acquerellisti invece, accanto ai lavori del Ferrari, se ne vedono due, pregevoli, della signorina Eugenia Richard.

A gli antipodi degl'intendimenti che l'esposizione *In arte libertas* nel suo insieme rivela, si presenta di primo acchito la pittura di Umberto Veruda, giovane triestino che cominciò a farsi conoscere assai favorevolmente l'anno scorso, in occasione della mostra di maggio. Il Veruda a gli Amatori e Cultori ha quattro tele: *Ritratto della signora Luisa Langbank, Ritratto dello scultore Giuseppe Kopf, Studio, La deposizione del doge Foscari.* Il primo lavoro fa intendere che chi l'ha dipinto ha facilità grande e certamente raro ingegno pittorico, ma non è condotto a buon termine, ha scarsa fermezza di disegno e il color fiacco, quasi slavato, sebbene elegante. Molto meglio il ritratto del Kopf, anche questo abbozzato, ma abbozzato con singolare impronta d'artista. Val meno, ma si può quasi dire lo stesso della figura di donna che l'autore intitola *Studio.* Quanto poi alla *Deposizione del Foscari* è un bozzettone pennelleggiato alla brava, non altro.

Siamo sicuri che il Veruda, giovanissimo e già ben noto, in una prossima esposizione ci farà ammirare opere maturate, trattate con serietà, vorremmo dire con serietà corrispondente allo straordinario valore che egli mostra. Se proseguisse per la via in cui si è avanzato, non v'è dubbio, si perderebbe miseramente; ma è quasi impossibile che, sfogato il primo impeto, questo mirabile giovane non si raccolga, non si assorba nel concetto che l'arte, appena vedesi trattata male, si sdegna e abbandona colui che sarebbe stato uno dei suoi prediletti.

Tra le migliori tele dell'esposizione degli Amatori e Cultori, ne abbiamo quattro di Pompeo Mariani: un fine paesaggio di *Pianura lombarda,* due paesaggi del *Porto di Genova,* franchi, vigorosi, assai caratteristici,

e un pezzo di mare, studio semplicissimo, forse il più bel lavoro che si possa vedere in questa mostra certamente non felice.

Anche Vittorio Avanzi ha buoni paesaggi che ricordano la delicata pittura di Bartolomeo Bezzi e quella così fresca e luminosa di Guglielmo Ciardi; sono: *Canale d'acqua morta in Verona, Venezia, Laguna di Venezia, I primi fiori.*

Ora, affinchè questa frettolosa rassegna non s'ingombri di enumerazioni, mettiamo da banda qualche buon lavoro di Pietro Sassi, di Filiberto Petiti, di Giuseppe Buscaglione, di Vincenzo Cabianca, e terminiamo dando un cenno dei soli due quadri di figura che, a parer nostro, meritano questo titolo. Essi sono molto diversi per le intenzioni, per il soggetto, per la tecnica, ma hanno di comune la giustezza dell'espressione e la delicatezza. Il primo appartiene al genere romantico, il secondo al familiare; quello è del direttore dell'Accademia spagnuola, Vincenzo Palmaroli; questo è di Scipione Vannutelli.

Il quadretto del Palmaroli s'intitola *Ofelia,* e rappresenta l'eroina shakespeariana nel punto in cui vaneggia e canta presso le acque che presto la travolgeranno. La figura ha qualche cosa di non abbastanza estetico, ma intenso è il sentimento del volto e soavissimo l'effetto della bionda capigliatura sciolta; il fondo, vago, dolce e cupo al tempo stesso, è trovato con molto gusto e reso con magistrale sobrietà.

Giorno triste è il titolo del quadretto di Scipione Vannutelli. È una scena intima odierna. Una donna e una fanciulla, madre e figlia, vestite a bruno, siedono sul divano; la madre piange coprendosi il volto col fazzoletto; la figlia, per consolarla, la bacia e le prende la mano che l'altra tiene abbandonata in grembo. La fattura è modesta, seria, assolutamente scevra d'ogni tendenza all'effetto di primo sguardo; è una fattura che pare voglia eliminarsi per far sì che, chi guarda il quadro, si commova del sentimento espressovi, quasi senza pensare al modo con cui viene espresso. È evidente che il pittore ha colto la scena sul vivo, e, sentendola veramente, riesce a fartela sentire con pari intensità e sincerità.

Ci piace chiudere con questo quadretto niente pretensioso. Anzi, siccome ci è venuto fatto di accennare per ultimo ad alcuni buoni lavori, quelli di Pompeo Mariani specialmente, crediamo di lasciare al lettore un'idea non troppo sfavorevole di questa triplice esposizione, nella quale, per vero, avremmo potuto notare poche altre cose buone, e molte, proprio molte, men che mediocri e cattive.

Ugo Fleres.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

SOMMARIO. — Cartoni delle tappezzerie del Vaticano ordinate da Leon X — Quadri partiti da Roma per l'Esposizione di Belle Arti a Berlino e a Londra — Cronologia delle opere di Meissonier — Morte dei pittori Carlo Chaplin e Vincenzo Van Gogh.

Nel padiglione Lefuel, al Louvre, sono esposti sette cartoni provenienti dalla successione Lukhmanoff.

Quei cartoni, che ci presentano i soggetti delle celebri tappezzerie del Vaticano ordinate da Leone X a Raffaello, sono dipinti a color vegetale, direttamente sulla tela, con un processo di vera e propria extempora, in cui qualunque ritocco diviene visibile. La paternità ne è vivamente discussa dagli artisti e dai conoscitori che visitano il Louvre, nè può decidersi ancora se veramente debbano attribuirsi a Raffaello. Di questa opinione affermativa sono i pittori Machard e Benjamin Constant, lo scultore Godebski, e, quantunque con meno risolutezza, il Roty.

In Russia, donde vengono quelle opere, una Memoria dello Schevyseff, professore all'Università moscovita, appoggia l'autenticità anche citando il Vasari. D'accordo è pure il Christianoff, professore dell'Accademia di belle arti a Pietroburgo.

Uno degli alti funzionari dei Gobelins, che per l'ufficio suo, ha una special competenza in materia di tappezzeria, assevera non potersi ammettere il dubbio. Dice che quei cartoni sono dipinti a cinque soli colori, mentre i cartoni esistenti a Londra, e che son serviti certamente di modello alle tappezzerie famose, hanno sette colori; ora Raffaello non ne ha mai adoperati più di cinque nel dipingere a color vegetale. È dunque difficile ammettere che i cartoni ora esposti al Louvre sieno semplici copie delle tappezzerie vaticane; tanto più che un copista, secondo il parere del competente personaggio, avrebbe certamente copiato pure le incorniciature che sono di grande importanza e forman corpo col resto del lavoro.

Tutto sommato sembra doversi dire che le figure, spesso inabilmente ritoccate, sono alcune di mano del maestro, altre di mano de' suoi allievi, ma eseguite sotto la sua direzione.

È probabile che il Museo del Louvre non voglia privarsi dei cartoni esposti ora in una delle sue sale, e li acquisti.

Da Roma son partite molte opere d'arte, che speriamo ci facciano onore all'esposizione di Berlino. Abbiamo potuto vederne alcune e ne diamo notizia.

Guglielmo De Sanctis ha inviato un quadro di figure grandi al vero, che rappresenta Donna Olimpia Pamphily nell'atto di congedare il cardinale Astalli, dandogli dei brevi firmati e bollati, alla presenza del cognato pontefice, il quale, scontento, ma incapace di resistere alla tirannia domestica di Olimpia, se ne sta silenzioso guardando altrove. Il papa e la leggendaria signora siedono alla medesima scrivania; le loro fisonomie, e sin anco le particolarità dei loro costumi, sono prese dai ritratti che si vedono nella Galleria Doria. È inutile rammentare che il ritratto d'Innocenzo X è appunto la celebre opera del Velasquez che costituisce uno dei maggiori ornamenti di quella Pinacoteca.

Mario De Maria ha spedito a Berlino due quadri, uno dei quali, a quel che ci si è detto, rappresenta una scena monastica all'aria aperta, anzi al sole, e, tecnicamente parlando, è un ardito studio di « bianchi ». L'altro quadro figura la caccia d'un centauro; ne abbiamo udito tesser l'elogio. Anche di un grande acquerello mandato da Augusto Corelli, l'autore di *Povera Maria,* abbiamo sentito parlare con favore.

Di Raimondo Pontecorvo è partito un notevole paesaggio. È una tela d'ampiezza discreta, quasi quadrata; la parte superiore, circa due terzi, è occupata da un cielo al tramonto; la parte inferiore è una striscia di mare, cui limita al primo piano la gittata d'un porto mezzo abbandonato. Due figurine di donna guardano dalla scogliera artificiale verso una fila di barche pescherecce, di cui le vele azzurreggiano appena sul fondo imporporato.

Arnaldo Ferraguti ha mandato a Berlino un quadro di vaste dimensioni, dal titolo *La vanga,* che rappresenta una torma di contadini occupati a dissodare il terreno. La scena si suppone avvenga sotto un sole mattutino in cima a un colle.

Per l'esposizione di Londra son partiti sette quadri della signora Francesca Sindici Stuart.

Da un articolo di Luigi Gonse, pubblicato nella *Gazette des beaux arts,* togliamo questa specie di stato di servizio del celebre pittore che la Francia ha recentemente perduto, il Meissonier.

Nato nel 1815 a Lione, a vent'anni mandò al Salon il suo primo quadro: *Borghesi fiamminghi,* composizione di tre figure. L'anno appresso si mise a illustrare la Bibbia per l'editore Curmer. Nel 1836 esponeva al Salon *I giuocatori di scacchi,* e venivano in seguito i quadri ormai famosi, come *Il pittore nel suo studio, Il contrabbassista, Soldati al corpo di guardia* e parecchi altri. Intanto eseguiva i disegni *Paolo e Virginia* e *La capanna indiana.* A quarantanove anni raggiunge il colmo della sua carriera esponendo *La rissa* e *La battaglia di Solferino.* Poi comincia il ciclo napoleonico, di cui fanno parte i rinomati quadri che s'intitolano *1807, 1814* e *Viva l'imperatore!* Egli non volle mai disfarsi di due tele che considerava come le sue opere più perfette, *L'acquafortista* e *L'attesa,* da lui legate al Louvre per esser poste accanto alla *Battaglia di Solferino,* che è forse il più perfetto de' suoi quadri militari.

Un'altra recentissima perdita della Francia è la morte del pittore Carlo Chaplin, avvenuta il 30 gennaio. Figlio d'un inglese e d'una normanna, ottenne la grande naturalizzazione francese nel 1887. Nacque in Andelys, piccola città sulla Senna, patria del Poussin, l'8 giugno 1825.

E poichè ci troviamo nei cenni necrologici, ricordiamo pure la morte del pittore Vincenzo Van Gogh, avvenuta a Parigi nello scorso mese, mentre i suoi ultimi lavori si vedevano alla mostra degl'Indipendenti, esposizioncina in qualche modo simile alla nostra *In arte libertas.* Il Van Gogh, quantunque ancora giovane, aveva già mutato tre volte la direzione della propria vita. D'origine olandese, era stato impiegato insieme col fratello nella casa Goupil; poi, lasciato il commercio, s'era dato agli studi teologici ed aveva cominciato a predicare. Disgustatosi presto del pergamo, tentò la cattedra, e infatti visse alcun tempo in Inghilterra dando lezioni. Al suo ritorno in Parigi finalmente si dedicò alla pittura. I suoi maestri preferiti furono il Rembrandt, il Delacroix, il Millet, dei quali lascia ragguardevoli copie o interpretazioni pittoriche.

U.

NECROLOGIA

IL SENATORE GIOVANNI MORELLI

NATO IL 25 FEBBRAIO 1816 – MORTO IL 28 FEBBRAIO 1891.



ELL'incertezza che regna intorno a tutto quanto concerne l'immortalità dell'anima nostra è assicurato un privilegio non piccolo agli uomini di mente elevata, quello cioè a dire di lasciare un'impronta duratura dell'essere loro mediante la luce sparsa col pensiero e coll'opera propria.

Non ci peritiamo di noverare fra essi il senatore Giovanni Morelli, di cui viene universalmente lamentata la recente perdita. L'ingegno suo acuto e penetrante unitamente alla spontanea attività della mente poderosa valsero ad innalzarlo ad un livello di spirituale indipendenza da procurargli una autorità che non saprebbe essergli contrastata da qualunque giudice imparziale. Avendo sortito un carattere forte e risoluto, egli nutrì sempre, in ogni circostanza della sua vita, convinzioni profonde ed incrollabili. Queste egli portò anche nel campo dell'arte, allo studio scientifico della quale egli si applicò a tutt'uomo negli ultimi trent'anni di sua vita, acquistandosi così dei titoli di benemerenza, quali si estrinsecano in modo imperituro per un verso nelle geniali sue pubblicazioni, per un altro nella cospicua raccolta artistica che egli lascia al suo paese.

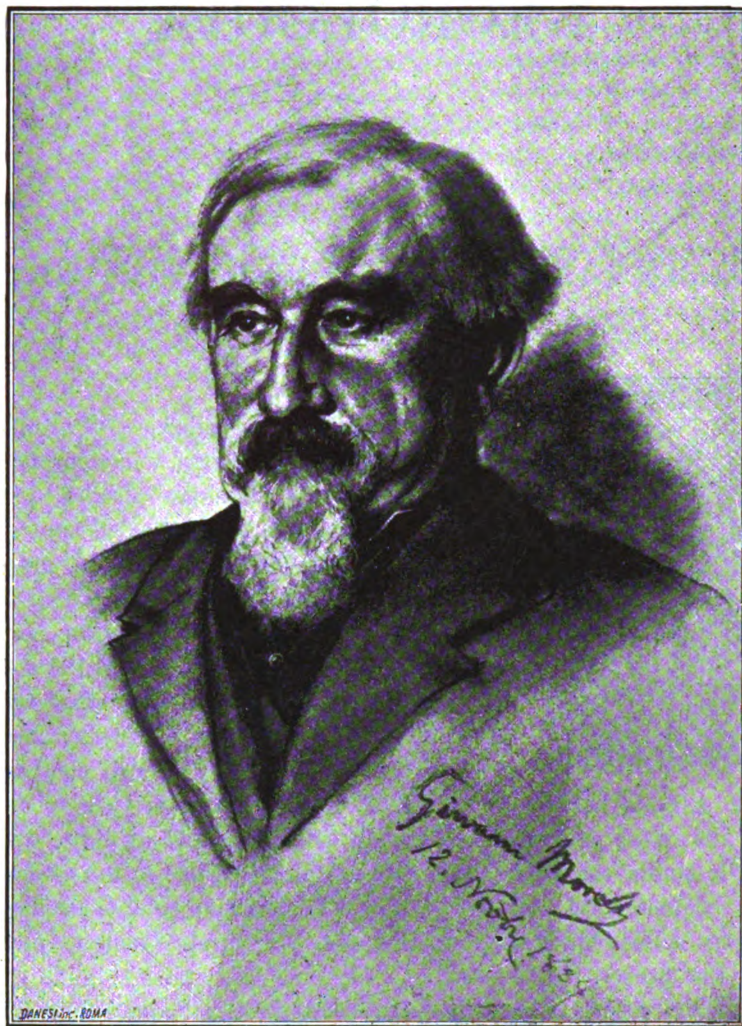
Avendo egli posto mente con particolare predilezione ad acquistarsi famigliarità coll'arte italiana della rinascenza, massime con quella della pittura, volle approfittare dei vantaggi arrecati via via dai nuovi mezzi di locomozione, visitando tutti i principali centri che avessero potuto fornirgli materiale di osservazione, da Berlino a Madrid, da Palermo a Londra.

Non fu invaso tuttavia dalla smania, troppo palese in molti giovani a' tempi nostri, di voler comparire come scrittore. Aveva infatti quasi compito i sessant'anni, allorchè fece la sua prima pubblicazione in materia d'arte. Gliene fornì argomento la raccolta sovrana fra quante esistono in case private, vale a dire la Galleria di palazzo Borghese. Era forse la prima volta che penetrava in quegli ambienti uno spirito d'osservatore così fino e così perspicace, atto ad introdurre innovazioni importanti nella determinazione dei giudizi. Ne uscì quella serie di articoli d'illustrazione critica che furono stampati tra il 1874 e il 1876 nel periodico *Zeitschrift für bildende Kunst,* diretto dal professore Carlo von Lützow di Vienna, e che segnano il principio delle sue pubblicazioni di critica d'arte.

La maturità dell'intelligenza insieme ad una originalità non comune già facevano capolino in codesti primi saggi, tanto da richiamare l'attenzione degli studiosi ben più di quel che so-

glian fare di consueto degli articoli di periodici. Tant'è vero che, se non tutti, una buona parte de' suoi giudizi furono generalmente accettati e si riconoscono oggi di una evidenza da non permettere più dubbio di sorta.

Per citare qualche esempio delle sue ponderate rettificazioni, ci basti rammentare il tondo di Pier di Cosimo, già tenuto per abbozzo di Raffaello, il ritratto di cardinale, opera caratteristica del Pontormo, scambiata per un Raffaello, un ritratto di Lorenzo Lotto, tenuto per un



GIOVANNI MORELLI.

Pordenone, un Savoldo per Moroni, un Marco d'Oggiono (Salvator Mundi) per Leonardo, uno spiccato Pinturicchio per Carlo Crivelli, e via dicendo.

Fu seguito quattro anni più tardi codesto saggio critico dal noto volume intorno alle tre grandi Gallerie germaniche. [1] In realtà esso abbracciava assai più di una semplice rassegna delle raccolte accennate, poichè è un libro che insegna a procedere coi mezzi più razionali e più positivi nello studio dell'arte nostra a quanti, ben inteso, abbiano le disposizioni della mente opportune per riescirvi.

[1] *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein Kritischer Versuch* von Ivan Lermolieff. *Aus dem russischen übersetzt* von D.r Iohannes Schwarze. — Leipzig, 1880, Verlag von E. A. Seemann.

Nè va dimenticata, per quanto concerne il carattere della sua opera, la circostanza fortunata in che si trovò l'autore per un verso di essere cresciuto nell'ambiente vasto dell'antica civiltà latina, per un altro di essersi trovato in un continuo e diretto contatto colla moderna cultura delle stirpi germaniche.

Il concetto dominante del libro si verifica massimamente nella cura ch'egli adopera a stabilire il metodo col quale si deve procedere in siffatti studi per riescire ad evitare i vieti pregiudizi e a formarsi dei criteri meno fallaci che sia possibile. A varie riprese, nel corso della sua opera, egli rileva l'importanza che annette a questo suo pensiero, e accenna nelle prime pagine in che consista il metodo da lui con buon esito esperimentato, e che raccomanda a quelli fra i suoi lettori i quali sono animati da un vivo desiderio di addentrarsi negli elevati godimenti dell'arte.

Le sue parole in proposito vogliono qui essere rammentate: « Questo metodo — egli osserva — al parer mio non può essere altro che lo *sperimentale,* il quale dal grande Galileo e da Bacone fino a Volta e a Darwin ha messo capo alle più meravigliose scoperte. È vero bensì che il medesimo adoperato pel riconoscimento delle opere d'arte non può essere che un aiuto. La massima parte dei dipinti, per non dire tutti quanti, che dai tempi migliori per l'arte furono a noi tramandati, andarono soggetti a restauri di ogni genere, da paragonarsi, nella maggior parte dei casi, a veri martirî; e colui che in quadri siffatti pretendesse ravvisare la fisonomia dell'artista, in realtà non vi vedrebbe se non una maschera oscura, oppure una fisonomia scorticata e svisata del tutto. Stando le cose siffattamente, come mai si saprebbe riconoscere peranco la mano del maestro originale là dove si tratta di una rovina? Come si riescirebbe a distinguere un originale da una copia? Non è altrimenti che mediante una rigorosa osservazione *delle forme* del corpo umano che si riesce ad un opportuno risultato. Ciò va inteso, com'è naturale, unicamente per rispetto ai grandi artisti, a quelli, vale a dire, che camminano sulle proprie gambe e che hanno la loro maniera particolare di estrinsecare i loro concetti, non già rispetto agli imitatori, da poi che costoro non sono che degli zeri così nella storia dell'arte, come in quella della scienza. Tediosi di loro natura, dessi non possono avere qualche attrattiva se non per gente tediosa, e non per altro che per la bontà della parte tecnica.

« Ora, essendo io venuto nell'intima convinzione, mercè reiterati studi, che questo mio *metodo sperimentale* potrebbe riuscire di qualche utilità a più di uno fra i giovani studiosi dell'arte (se pure in ciò io non m'illudo), così cercherò di chiarire l'argomento con alcuni esempi quanto meglio mi verrà fatto, ogni qual volta mi si presenterà l'occasione, bensì avvertendo fin d'ora che l'intuizione delle forme peculiari a ciascun artista non è cosa tanto facile a conseguirsi quanto da molti viene creduto e che è necessario quindi un esercizio prolungato dell'occhio, ma prolungato assai, per imparare a *vedere rettamente,* precisamente, come richiede tempo e fatica parecchia l'apprendimento di una lingua forestiera ».

Dal metodo raccomandato poi ne segue naturalmente, e l'autore non si perita di avvertirlo, che sono a ritenersi assolutamente insufficienti all'intento di formare un buon conoscitore e un giudice competente in opere d'arte tanto le qualità del letterato e dell'erudito quanto quelle di chi è dedito all'esercizio dell'arte, quando esse vadano scompagnate da quello spirito di osservazione assiduo e penetrante che nasce spontaneamente dall'amore dell'argomento in sè stesso, congiunto ad una naturale disposizione della mente a simile ordine d'idee. La qual cosa si capisce agevolmente ove si consideri che gli artisti viventi, tanto più se ispirati ed originali, sogliono per via naturale essere preoccupati in modo troppo prevalente del loro modo di vedere per potere immedesimarsi in quello degli antenati, e gli uomini dotti generalmente propendono di loro genio alle considerazioni teoretiche, laddove il metodo seguito dal Morelli è essenzialmente pratico.

La prova poi della bontà del metodo ce la fornisce il libro stesso coi risultati definitivi raggiunti nel procedimento dei suoi giudizi, per quante riserve parziali si avessero a fare; poichè non esitiamo ad asseverare che, mediante l'applicazione del medesimo, gli venne fatto di squarciare il velo che copriva molte verità e di distruggere moltissimi pregiudizi, conquistando così

più vasto terreno al dominio della scienza, il quale in gran parte almeno non potrà essergli altrimenti conteso.

Sarebbe troppo lunga qui l'enumerazione di tutte le innovazioni da lui proposte e dalle direzioni delle Gallerie germaniche in buona parte accettate rispetto ad una più corretta classificazione dei quadri e dei disegni. Benchè abbondino nelle pubblicazioni del Morelli le indicazioni oculate da poter servire utilmente anche ad una revisione dei cataloghi delle nostre Gallerie, ci duole il dover dire che, fatte alcune rare eccezioni, rimasero fra noi inascoltate. Si direbbe anzi, per quanto concerne questa parte, che regni tuttora in Italia un'immobilità, un torpore da rammentare quasi una caratteristica della civiltà cinese.

Quale divario colla deferenza che trovarono i consigli del Morelli a Dresda, dove il direttore della celebre Pinacoteca non si peritò di accettare apertamente quarantasei sopra cinquantasei delle modificazioni da lui suggerite nella nuova edizione del catalogo![1] Fra queste non sapremmo passare sotto silenzio quella che rimane uno dei precipui titoli di gloria pel compianto nostro critico, quella cioè a dire della rivendicazione al pennello di Giorgione della *deliziosa Venere ignuda dormiente,* già *in casa Marcella,*[2] anteriormente registrata a Dresda quale copia di Sassoferrato da Tiziano.

Il libro del critico pseudorusso in breve mise il campo a rumore principalmente in Germania, dove più ferve il lavoro anche negli studi intorno all'arte. L'ardita iniziativa da lui presa nella proposta di certe modificazioni di giudizi, come tale che non poteva a meno di ferire le suscettività dei sostenitori degli antichi concetti tradizionali, diede luogo a polemiche ardenti. Queste si accesero in ispecie sui criteri concernenti la sfera d'azione degli artisti umbro-perugineschi, il Perugino stesso, vale a dire, il Pinturicchio e il giovane Raffaello. Il Morelli pubblicò allora in argomento un paio di articoli nella già rammentata *Zeitschrift für bildende Kunst,* nei quali difese strenuamente le proprie idee, studiandosi di sceverare con fine spirito di osservazione e di assegnare a ciascuno quanto gli spetta massime in fatto di disegni.

E allo studio dei disegni in vero egli da gran tempo si andava dedicando con singolare predilezione, e lo raccomandava a quanti fossero animati intimamente dal desiderio di addomesticarsi colla mente degli artisti, ben riconoscendo che per essi noi ci sentiamo condotti a leggere addentro nell'animo loro e a scoprirne l'indole e i più reconditi concetti.

Del successo ottenuto dal libro accennato di Ivan Lermolieff fanno testimonianza le traduzioni che ne furono fatte, l'una in inglese, l'altra in italiano (quest'ultima stampata dallo Zanichelli di Bologna) e il fatto che l'originale tedesco rimase ben presto esaurito.

Il nostro senatore frattanto proseguiva instancabilmente i suoi viaggi artistici e ne traeva sempre nuovo ammaestramento, nuova esperienza. In uno di codesti viaggi, avendo stretto relazione col noto editore Brockhaus di Lipsia, concepì l'idea di porre mano ad una nuova edizione della materia anteriormente trattata, ampliandola appunto mediante il frutto delle ulteriori osservazioni ed indagini da lui praticate.

La nuova opera, di cui la ditta Brockhaus fu ben lieta d'incaricarsi facendo patti lusinghieri all'autore, venne ideata in tre volumi, due dei quali videro la luce colle date successive degli anni 1890 e 1891, mentre al terzo non potè essere posto mano per la morte che venne a troncare innanzi tempo tanta e così vigorosa attività.

Sotto il titolo generico di *Kunstkritische Studien über italienische Malerei,* il Lermolieff prese per punto di partenza nel primo volume le due Gallerie private di Roma, Borghese e Doria, nel secondo quelle regie di Monaco e di Dresda; nel terzo doveva seguire quella di Berlino.

Nella parte portata a compimento l'autore ha confermato le disposizioni peregrine ond'era dotato per la soluzione dei problemi ai quali aveva rivolto la sua attenzione. Senza voler sostenere che i suoi giudizi siano da ritenersi per inappellabili tutti quanti, e ch'egli stesso non li

[1] Vedasi in proposito l'articolo: « Lermolieff's Forschungen zur ital. Malerei » del direttore sig. C. Woermann nel periodico di Lipsia *Blätter für literarische Unterhaltung* del 22 gennaio 1891.

[2] Vedi l'*Anonimo Morelliano,* 2ª ed. p. 169 (editore Zanichelli).

avrebbe altrimenti in vari casi modificati, l'abbondanza di preziosi insegnamenti contenuti nei due ultimi volumi è tale da assicurargli il vanto di aver fatto progredire di un gran passo la scienza dell'arte.

Di speciale importanza è nel primo volume l'introduzione, ossia il capitolo preliminare, nel quale egli spiega, mediante forma di vivace dialogo, con maggiore estensione i suoi concetti circa il modo col quale conviene procedere per formarsi retti e sensati criteri nello studio di che si tratta.

L'ingegno pratico vi si rivela sensibilmente ed attesta la natura italiana dello scrittore, per quanto egli sappia trarre profitto dalle risorse inerenti alle ricchezze della lingua tedesca, sia che si proponga di fare la dovuta distinzione fra i significati da darsi ai termini di conoscitore dell'arte, di erudito o di storico dell'arte, sia che si addentri negli esempi e nei confronti che adduce a sostegno de' suoi principî e del suo modo di vedere.

Entrando in materia più propriamente, pone molti quesiti e giunge a risultati nuovi intorno a Raffaello e a' suoi scolari, delineando con copiosi esempi massime le figure di Giulio Romano e di Perin del Vaga. A tal uopo si rivolge precipuamente allo studio dei disegni, indicando i tratti caratteristici che ciascuno vi palesa.

Molte altre questioni poi del più alto interesse vengono da lui evocate e discusse tanto nel primo quanto nel secondo volume della seconda edizione.

Fra le altre vanno notate quelle concernenti i concetti intorno all'arte di Leonardo, del suo precursore il Verrocchio e de' suoi scolari ed imitatori. Egli vi stabilisce nuovi criteri, tanto rispetto al modo di disegnare e di modellare del Verrocchio, quanto ad una distinzione più rigorosa che vuolsi fare fra le opere da ritenersi creazioni dirette del genio del Vinci e quelle di chi seppe, dal più al meno, accostarsi a lui, sia nel maneggio della matita e della penna, sia in quello del pennello.

Nè gli vorranno essere altrimenti contese infinite altre conquiste nel campo della critica, là dove egli rintraccia nelle opere loro tanti altri artisti, la cui fisionomia o era quasi andata in dimenticanza nel corso dei secoli, o era stata svisata in grazia di gratuite e false tradizioni. Tali sarebbero nel primo caso un Bachiacca, un Bartolomeo Veneto, un Nicolò Rondinelli, un Iacopo de' Barbari, un Ambrogio de' Predis; nel secondo è vieppiù larga schiera, nella quale figurano, oltre i nomi celebrati rammentati di sopra, ben parecchi di altri grandi artisti non rettamente giudicati per l'addietro, quali il Botticelli, Antonello da Messina, i Bellini, Giorgione, il Lotto, il Pordenone, il Bonifazio, il Cariani, il Campagnola, il Sodoma, i Piazza di Lodi, Cesare da Sesto e via dicendo.

Colle sue pubblicazioni insomma il Morelli ha gettato un seme che non andrà perduto, ma che germoglierà anzi vigorosamente, contribuendo a mantenere vivo negli studiosi l'amore a siffatto genere di studi, col nobile intento, già da lui sempre coltivato, di progredire sul cammino conducente alla ricerca del vero. È duopo riconoscere bensì che il suo ardore nell'aspirazione a tale mèta lo spinse frequenti volte in polemiche personali, sino a perdere talora quella serenità di giudizio che dovrebbe presiedere ad ogni discussione scientifica, e che a tal uopo egli sapeva servirsi contro i suoi avversari delle armi più pungenti dell'ironia e del sarcasmo. Pure dinanzi alla maestà della tomba crediamo che s'inchineranno senza fatica anche coloro che se ne sentirono più acutamente feriti, considerando che gl'incidenti personali e le animosità reciproche sono cose piccole e passeggiere di fronte alle conquiste della scienza, e riconoscendo pur anco che le critiche contro di essi dirette alla perfine avranno sempre avuto l'utilità di giovare all'opera del loro proprio perfezionamento.

Della intelligenza del senatore Morelli, ove altre testimonianze mancassero, fa fede altresì la cospicua raccolta di disegni, di pitture e sin anco di alcune sculture di che egli seppe circondarsi in vita e che volle assicurate in morte al suo paese.

A più di cento numeri sommano i suoi quadri, nella massima parte opere scelte tanto della scuola italiana quanto della olandese. Essi andranno prossimamente riuniti alle altre considerevoli raccolte appartenenti alla Pinacoteca pubblica di Bergamo situata nell'Accademia Carrara.

La raccolta Morelli vorrà essere presa ad argomento in seguito di un apposito esame, in grazia della copia di opere rare e di merito che contiene. Ci basti per ora avvertire che vi figurano artisti distinti, quali sono, fra gli altri, Vittor Pisano, Giovanni Bellini, il Montagna, il Basaiti, il Cavazzola, il Cariani, il Moretto e il Moroni nel novero dei veneti; il Borgognone, Ambrogio de' Predis, il Boltraffio, il Sodoma fra i lombardi; il Pesellino, il Botticelli, il Bachiacca, il Bronzino, il Pontormo fra i toscani; il Panetti, il Garofalo, il Grandi tra i ferraresi; in fine il Fabritius, Nicola Maes, A. Cuyp, Jan M. Molenaer, A. V. Ostade, J. Van Goyen ed altri di vaglia fra gli olandesi.

Chiudiamo con alcuni cenni biografici.

Giovanni Morelli nacque in Verona il 25 febbraio del 1816. Rimasto orfano di padre da bambino, la madre, ch'era di famiglia bergamasca, si traslocò con lui a Bergamo, dove egli crebbe e che considerò sempre come sua patria. Fu messo in educazione in un collegio in Isvizzera, e in seguito si recò all'università di Modena, dove frequentò la Facoltà di medicina. Di poi passò a Parigi per proseguirvi i suoi studi scientifici. Ritornato in patria, percorse più volte l'Italia stringendo care amicizie massime in Toscana. Giunto il 1848 co' suoi memorabili avvenimenti, prestò in modo singolare il suo braccio e il suo senno negli eventi politici in pro del suo paese.

Negli anni infelici che seguirono, se ne stette ritirato in campagna, sempre intento a coltivare il suo spirito. Si sentì risorgere a nuova vita nel 1859, e dal 1860 in poi fu per una serie di anni il rappresentante di Bergamo al Parlamento italiano, caldo propugnatore della politica di Cavour e de' suoi seguaci.

Prese parte nel 1866 alla spedizione militare in Valtellina sotto il comando del colonnello Guicciardi.

Nel 1873 fu nominato senatore ed assistette alle sedute del Senato fino a questi ultimi tempi, occupando il suo posto tutte le volte che vi si discutevano leggi ch'egli ritenesse importanti pel benessere del paese, e dove si trattasse di pronunciarsi di fronte a qualche questione di principio.

In pari tempo, sentendosi chiamato già da parecchi anni dalle attrattive dell'arte grande ed elevata, si dedicò alle indagini intorno alla medesima, colla perseverante attività dell'uomo colto ed appassionato. Nei viaggi intrapresi all'uopo in Italia e all'estero, fece conoscenza coi migliori intelligenti, dei quali la maggior parte lo precedettero nella tomba.

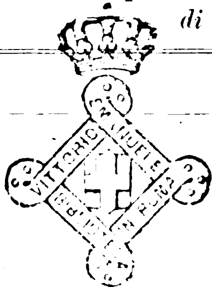
Fu fatto segno di esplicite testimonianze di deferenza e di stima da persone delle più alte sfere sociali e basterà rammentare in proposito le sue relazioni cordiali col defunto Federico III di Germania e colla di lui vedova Vittoria

Ospite di loro nel 1884 nella villeggiatura di Baveno, fu dalla futura imperatrice ritratto in un disegno a pastello, il quale vedesi riprodotto di sopra.

Col fascino della sua persona arguta e versatile poi, dall'aspetto amabile ed imponente ad un tempo, a seconda, dei casi, veniva ricercato e desiderato in ogni dove egli stesso. Assai più numerosi de' suoi avversari furono certamente gli amici affezionati, e possiamo pur dire gli ammiratori entusiasti tanto del suo carattere, quanto del suo spirito e del sapere.

Non è da meravigliare quindi s'egli verrà noverato fra i maestri che hanno saputo formare una scuola. A questa ora incombe l'obbligo di farsi degna interprete e continuatrice dell'opera sua, facendo fruttare quel tesoro che da lui le venne trasmesso e pel quale non sarà mai dimenticato il suo nome.

Gustavo Frizzoni.



Domenico Gnoli, *Direttore responsabile.*

Roma - Tip. dell' Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

OPERE DI RUBENS IN ROMA



N Italia Rubens ha dimorato nove anni ed in Roma tre. Quando ritornò ad Anversa nel 1608 aveva più di trenta anni. Non è un allievo che torna nella sua patria, è un maestro in tutta la forza dell'età e dell'ingegno.

Rubens è uno dei più grandi inventori della pittura, uno degli uomini che hanno più cercato e più rinnovato. Per ben comprendere quello che costituisce la sua vera gloria, bisogna sapere quello che i suoi maestri gli hanno insegnato, stabilire esattamente la parte della sua educazione. In certi punti Rubens modificò completamente le sue prime idee: per esempio, nella sua maniera di dipingere e di colorire; in altri restò fedele alle influenze della sua educazione: per esempio, nell'arte sontuosa della composizione e nella maniera drammatica di concepire i suoi lavori.

Colorista raffinato, maestro della luce, tale è il Rubens nuovo che noi vedremo comparire verso il 1615. Ma il vasto ordinatore dei ricchi spettacoli è sempre l'allievo del Veronese, come il maestro drammatico e vivace è sempre il discepolo dei Caracci. In sostanza, il carattere costante, uno dei tratti essenziali del genio di Rubens, è il fondo stesso dell'arte bolognese.

I bolognesi, alla fine del XVI secolo, avevano sognato un'arte nuova che avesse la nobiltà di Raffaello, il disegno di Leonardo, la grandezza di Michelangelo, la finezza del Correggio e il colorito de' veneziani; ora avvenne questo fatto strano, che di tutte queste qualità sì ardentemente ricercate, non potettero raggiungerne alcuna, ma ebbero una qualità nuova che formò tutta l'originalità della loro arte; per la prima volta, essi furono per eccellenza i maestri della espressione.

Non già che prima di essi non vi fossero stati degli artisti appassionati per la ricerca dell'espressione drammatica: questa ricerca fu una delle glorie del Donatello e di frate Angelico e fu quella del capo della scuola fiorentina, del gran Giotto stesso. Ma qui il fatto particolare è che a Bologna, per la prima volta, la ricerca della violenza, del dramma, della passione, divenne la ricerca predominante dell'opera d'arte, alla quale tutto era subordinato.

Per disgrazia, i Caracci, eredi di tutte le tradizioni del Rinascimento, non potevano rivolgere i loro occhi dall'antico, e avevano dimenticato che la sola fedeltà alla natura poteva permettere di dare all'opera d'arte tutta la sua potenza espressiva. La preoccupazione d'una nobiltà ideale, d'una natura purificata fece andare a vuoto il loro tentativo. Ma di questa idea nuova che i bolognesi avevano concepita e che la loro cattiva educazione non permetteva loro di realizzare, s'impadronirono alcuni stranieri, meno schiavi al giogo dell'antichità, i quali le

dettero una forma completa. È ciò che la Spagna potè fare col Ribera, è sopratutto ciò che era riservato di compiere al genio fiammingo.

Il carnefice di Rubens che con le sue tenaglie strappa la lingua di san Levino per gettarla ai cani è fratello dei carnefici di Ribera scorticanti san Bartolomeo. Le vergini di Rubens piangenti ai piedi della croce sono sorelle delle vergini di Guido e dei Caracci. Rubens è il vero risultato delle ricerche italiane del secolo XVI; egli è il vero capo della scuola di Bologna.

Il popolo fiammingo, come tutti i popoli che hanno studiato la natura senza pregiudizi, aveva creato nel XV secolo con Van der Weyden, Memling e Matsys un'arte molto espressiva, e più che l'Italia questo popolo era predestinato a creare in arte la forma drammatica. Ma durante tutto il secolo XVI il grande movimento delle Fiandre era stato intralciato dalla freddezza e dalla convenzione dei romanisti.

L'influenza italiana del XVI secolo era stata nefasta per la scuola fiamminga. Nel XVII secolo il sentimento drammatico appariva di nuovo nella scuole del Nord e, cosa singolare, fu in grazia dell'influenza italiana, dell'azione bolognese e di Rubens, loro allievo. All'arte fredda dei Floris, dei Coxie, dei Martin de Vos, succede la fiamma ardente dei Rubens, dei Van Dyck e dei Jordaens. I bolognesi fecero male quello che avevano concepito, ma quello che avevano concepito era una grande forma d'arte. Essi volevano reagire contro quell'arte inespressiva che sotto pretesto di nobiltà antica aveva reso sterile il XVI secolo. Essi pensarono che l'uomo non era soltanto un fascio di muscoli, ma che aveva un'anima, ed in realtà è questo il segreto dell'influenza che questa scuola esercitò sì lungo tempo e che gli vale ancora oggi sì numerosi partigiani. [1]

Drammatico come i bolognesi, Rubens ebbe ancora la buona fortuna di poter realizzare una parte del programma dei Caracci. All'espressione drammatica, egli aggiunse la potenza grandiosa di Michelangelo, la squisita delicatezza del Correggio e, su tutta quest'opera, egli gettò il velo magico del colorito veneziano.

Fra gli uomini che hanno cercato con l'aiuto del colore di esprimere la magia degli esseri creati e di far parlare l'anima umana, egli è ben veramente il re sovrano.

Dopo aver dette le qualità che Rubens prese in Italia e che egli non aveva potuto ricevere in Fiandra dai suoi primi maestri, bisogna enumerare i difetti, frutto dell'educazione bolognese. Per il disegno furono il culto dell'anormale, dell'eccessivo, della natura modificata, e per il colorito l'abuso delle violente opposizioni e della nerezza delle ombre. Il lavoro personale di Rubens, durante trenta anni di lavoro ostinato, fu di spogliarsi delle sue cattive abitudini e di avvicinarsi sempre di più in più alla natura, e per l'esattezza delle forme e per la finezza del colore.

Quello che Rubens era in Italia, noi possiamo saperlo dagli importanti lavori che fece a Roma alla Chiesa Nuova.

Vi sono alla Chiesa Nuova tre quadri di Rubens fatti in onore d'una immagine miracolosa della Vergine. Uno di questi quadri, posti nel fondo della chiesa sul muro stesso sul quale è addossato l'altare, è forato in cima da un'apertura a traverso la quale apparisce l'immagine mi-

[1] L'azione dei maestri di Bologna non si limitò alla Fiandra, ma si estese fino all'Olanda stessa, grazie sopratutto all'influenza di Gherardo delle Notti. Non si è detto abbastanza quanto l'arte di Rembrandt si colleghi all'arte italiana del XVII secolo. Rembrandt è in opposizione assoluta coi maestri olandesi suoi predecessori. L'energia della sua passione, la violenza della sua fattura, i grandi effetti di luce, la forza delle ombre sono i caratteri che egli attinse dall'arte bolognese. Rembrandt, al contrario di Rubens, lungi dal modificare la tavolozza italiana e dirigersi verso la ricerca della chiarezza e della freschezza del colorito, spinse all'estremo il principio bolognese, s'innamorò follemente dell'ombra e in un metodo condannabile seppe creare degli immortali capolavori.

L'arte di Rembrandt era in Olanda un'arte d'importazione, in contrasto con tutti gli istinti della razza. Anche Rembrandt non fece scuola e morì sconosciuto. Presso a lui e dopo di lui, le qualità ereditarie dell'arte olandese, la pulitezza del lavoro, la finezza dell'esecuzione, e sopratutto il chiaro della luce, dominano nella scuola coi veri olandesi, il Terburg, il Metzu e il Miéris.

racolosa, e non è per così dire che un quadro destinato a riceverla. Il quadro rappresenta il Paradiso, nel basso delle grandi figure di angeli in vestimenta rosse e turchine contemplanti in-



MADONNA CON SANTI ALLA CHIESA NUOVA IN ROMA DI P. RUBENS.

ginocchiate la Madonna miracolosa portata da una folla di piccoli angeli nudi. Ai lati di questo gran quadro, sui muri del coro, due altri quadri rappresentano i santi patroni della Chiesa. In quello a sinistra, san Gregorio con un lungo piviale d'oro, san Papieno e san Maurizio vestito

con una lucente corazza; sul primo piano un piccolo angelo porta il triregno, e nel cielo si vede lo Spirito Santo in forma di colomba e degli angeli svolazzanti. Nel quadro di destra, in mezzo a due santi, san Nereo e sant'Achilleo in pesanti vestimenta di colori poco vivi, una santa in raso bianco e in alto degli angeli. I quadri sono nerissimi. Senza dubbio si sono scuriti col tempo, ma è sicuro che sono stati eseguiti in una intonazione molto scura. La fattura è pesante, le figure senza carattere e l'abito di santa Domitilla in raso bianco non fa prevedere le meraviglie di colorito che Rubens ha prodotto in seguito.

Questi quadri sono dipinti sulla lavagna. Essi hanno un'altezza di m. 4.20 ed una larghezza di m. 2.55. Queste dimensioni non permettevano d'impiegare una pietra d'un solo blocco. Ogni quadro è composto di dodici pietre disposte due a due in sei file di m. 0.70 di altezza.

I tre quadri che vediamo oggi alla Chiesa Nuova non sono le prime opere fatte da Rubens per questa chiesa. Dapprima Rubens ricevette l'ordinazione d'un solo quadro, destinato ad essere posto sull'altare; i quadri attuali furono fatti per rimpiazzare questo primo quadro di Rubens, che non fu mantenuto sull'altare, perchè la luce non era favorevole.

Noi conosciamo tutti i dettagli di questa storia dalle lettere pubblicate dal signor Baschet (*Gazette des Beaux Arts,* 1866).

Rubens ricevette nel 1606 l'ordinazione di un quadro per la Chiesa Nuova, ordinazione importante e gloriosa. La Chiesa Nuova era la chiesa alla moda, quella dove lavoravano i più grandi artisti di Roma; il Caravaggio aveva fatto per quella il Seppellimento di Gesù Cristo, suo capolavoro, oggi al Vaticano; il Barocci, il più celebre maestro del giorno, vi aveva dipinto una Presentazione della Vergine, che è ancora al suo posto. Rubens fece dunque la sua opera con tutto lo zelo e tutta la cura di cui era capace. Le lettere ci dicono tutta l'importanza che egli vi annetteva. Il 6 ottobre 1606 Rubens scrisse al suo protettore, il duca di Gonzaga, per ottenere l'autorizzazione di prolungare il suo soggiorno in Roma:

« L'occasione la più bella e la più magnifica che si possa incontrare in Roma si era dunque presentata; io misi tutto il mio zelo ed il mio onore per mettermi in mostra. Si tratta del grande altare della Chiesa Nuova dei preti dell'Oratorio di Santa Maria in Vallicella, oggi la più celebre e la più frequentata in Roma, per essere situata nel centro stesso della città, e decorata mediante il concorso di tutti i più valenti pittori dell'Italia. Anche prima che l'opera di cui vi parlo fosse stata cominciata, dei personaggi d'una qualità così grande vi si sono interessati che io non poteva abbandonare senza detrimento del mio onore un'impresa di cui io ho ottenuto la commissione a gara e contro tutte le pretensioni dei primi artisti di Roma ».

In una lettera ulteriore Rubens parla della cura che pose nell'esecuzione di quest'opera: « Tavola che senza dubbio di gran longa è riuscita la meglior opera chio facessi mai, ne sono facilmente per risolvermi di fare un altra volta tal sforzo d'ogni mio studio e volendolo fare forse non riuscirebbe così felicemente »; e poche righe appresso il Rubens descrive egli stesso il suo lavoro: « bellissimo per in numero, grandezza e varieta di figure de vecchi, giovani e donne ricamente abbigliate ».

Il quadro ebbe un gran successo, ma, ohimè! il posto era sfavorevole. Il fondo del coro della Chiesa Nuova è illuminato da due finestre laterali e le luci si contrastano in maniera che impedivano assolutamente di vedere il quadro. Bisognò levare il quadro e pensare ad un'altra decorazione. Rubens ci ha raccontato lui stesso tutte le sue peripezie.

« Sapia donque V. S. I. che mio quadro per l'Altar maggiore della Chiesa nuova, essendo riuscito buonissimo, i con summa soddisfattione di quelli Padri i (cio che rare volte accade) di tutti gli altri chel videro prima. Ha pero sofferito cosi sciagurata luce sopra quel Altare, che a pena si ponno discernere le figure non che godere l'esquisitezza del colorito e delicatezza delle teste e panni cavati con gran studio del naturale, i secondo il giudizio d'ognuno ottimamente riusciti. Di maniera chio vedendo buttato quel buono che ce, ne potendo conseguire l'honore dovuto alle mie fatiche senza che siano vedute, penso di non scoprirlo più, ma di levarlo di li i cercare qualche meglior luce ». (Lettera del 2 febbraio 1608).

Rubens levò dunque la sua opera e ne fece una nuova cercando di vincere le difficoltà pro-

venienti dal riverbero della luce. Per questo egli ricorse a due modi; dipinse i suoi quadri sulla pietra, e adottò una disposizione nuova. La posizione sull'altare era cattiva, e perciò egli non fece per esso che una semplice corona di angeli destinata a sostenere l'immagine miracolosa, e quanto al soggetto principale, ai santi patroni della Chiesa, li trasportò nei muri laterali in una posizione in cui la luce è molto favorevole. Ma questo secondo lavoro non era, per così dire, che un lavoro di replica, non offriva più a Rubens un grande interesse; egli dovette sbrigarlo in fretta, e non bisogna quindi meravigliarsi se non si trova, nei quadri della Chiesa Nuova, la bellezza che saremmo in diritto di aspettarci da Rubens.

Se paragoniamo il quadro di Roma col quadro primitivo, oggi al Museo di Grenoble, resteremo sorpresi dalle profonde differenze che esistono tra le due opere. Le differenze sono tali che per ispiegarle non basta invocare da parte di Rubens una minore applicazione. Esse fanno immediatamente supporre che le due opere non possono essere della stessa epoca. Ed, in effetto, dopo averle paragonate attentamente tra loro e avvicinate alle altre opere di Rubens, io credo che il quadro di Grenoble, fatto nel 1606, sia stato ritoccato in parte da Rubens verso il 1625. Noi abbiamo davanti a noi un quadro del periodo italiano, ritoccato durante il periodo fiammingo. Rubens, noi lo sappiamo, dopo aver portato via il San Gregorio della Chiesa Nuova, cercò invano di venderlo in Italia; egli lo custodì, lo portò ad Anversa, e, allorchè la sua prima moglie morì nel 1625, lo posò sulla sua tomba nell'abbazia di San Michele d'Anversa. Non è verosimile il supporre che Rubens, ponendo nel 1625 un quadro sulla tomba di sua moglie, abbia potuto contentarsi di un'opera fatta nel 1606 con tutti i difetti della sua gioventù! Come avrebbe egli resistito al desiderio di correggere le imperfezioni e di supplire all'inesperienza del 1606 con un poco della scienza del grande artista del 1625? Ho notato precedentemente [1] quanto sia strano di trovare in un'opera del 1606 le due figure sì straordinariamente commoventi dei Santi posti a destra di santa Domitilla. Si può affermare che Rubens nel 1606 non era capace di dipingere delle figure simili: è l'arte della maturità del suo genio in tutta la sua scienza e in tutta la sua profondità d'osservazione.

Questo ritocco mi sembra innegabile. Si può anche dimandarsi se Rubens abbia ritoccato il piviale di san Gregorio che è ben superiore al piviale abbastanza grossolano del quadro di Roma, e che ricorda quello del sant'Ambrogio di Vienna; si può domandarsi con più ragione ancora, se tutti i panneggiamenti dell'abito di santa Domitilla sieno del Rubens del 1625. Infine, vi è una prova materiale che il quadro di Grenoble fu modificato da Rubens. Questo quadro, come quello della Chiesa Nuova, aveva, verso la sommità, una grande apertura destinata a lasciare apparire una Madonna miracolosa. Quest'apertura è stata chiusa da Rubens, che dipinse una Vergine nel posto altra volta vuoto.

La mia convinzione è che il quadro di Grenoble abbia conservato nella sua composizione e nel disegno dei principali personaggi il carattere essenziale dell'opera del 1606, ma che esso sia stato abbastanza sensibilmente modificato nel colorito, cosicchè, se il quadro di Grenoble rappresenta in certa maniera l'arte italiana del 1606, rappresenta non meno l'arte fiamminga del 1625.

Il Rubens del 1606, il vero Rubens italiano, è solamente nella Chiesa Nuova di Roma.

Come ultima osservazione su quest'opera della Chiesa Nuova, io noto il suo debole carattere espressivo. Rubens nel 1606 non ha ancora subìta l'azione dei maestri drammatici di Bologna e di Roma. Egli è ancora tutto intero sotto l'influenza dei maestri decorativi del Nord e d'Italia. Il vero discepolo dei maestri di Bologna e di Roma, lo troveremo soltanto nelle due prime opere fatte da Rubens al suo ritorno ad Anversa, nella *Crocifissione,* e in quella *Deposizione dalla Croce* derivata direttamente da Daniello da Volterra e dal Barocci.

I quadri della Chiesa Nuova non sono i soli lavori che Rubens facesse a Roma: nel 1602, in un precedente soggiorno, egli dipinse tre importanti quadri a Santa Croce in Gerusalemme. [2]

[1] *Étude sur le Musée de Grenoble.*

[2] Vedere Wauters, *Pitture fiamminghe.*

Credo importante di dare qui la lista dei grandi lavori fatti da Rubens in Italia.

1602, Roma. Chiesa di Santa Croce in Gerusalemme: *L'esaltazione della Croce* — *La coronazione di spine* — *La Crocifissione* (questi tre quadri sono oggi all'ospedale di Grasse).

1603, Roma. *I dodici Apostoli* — *Eraclito e Democrito* (oggi in Ispagna).

1604, Mantova, 1°: *La Trasfigurazione* (oggi nel Museo di Nancy) — 2°: *La Trinità* (oggi nella Biblioteca di Mantova) — 3°: *Il Battesimo di Cristo* (oggi nel Museo di Anversa).

1606, Roma. Chiesa Nuova: *San Gregorio* (oggi nel Museo di Grenoble).

1608, Roma. Chiesa Nuova: 1° *Corona di Angeli* — 2° *San Gregorio, San Maurizio, San Papieno* — 3° *Santa Domitilla, Sant' Achilleo, San Nereo.*

La città di Roma possiede un piccolo quadro appartenente al periodo del 1610; è la *Visitazione* della Galleria Borghese. Questo quadro, al quale si presta ordinariamente poca attenzione, è un'opera di Rubens, ed un'opera interessante dal punto di vista storico. È la prima idea dello sportello della *Deposizione dalla Croce* d'Anversa. Qui la composizione è più semplice che nel quadro d' Anversa. Il servitore ed il suo asino che stanno avanti alla scala, sono stati rimpiazzati da una domestica, e ci manca la domestica ritta in piedi sulla scala. Il gruppo dei quattro attori principali è quasi il medesimo. Il quadro non è uno schizzo, un primo abbozzo fatto per la composizione d' Anversa; è un'opera molto avanzata e compita nelle sue menome parti. Essa è nonostante d' un valore secondario. Abbiamo già il Rubens con la sua ricerca di tinte vive e variate, ma nulla fa ancora prevedere le meraviglie future.

Se non si avessero documenti relativi ai tredici quadri del palazzo Rospigliosi, rappresentanti il *Cristo e i Dodici Apostoli* si sarebbe molto imbarazzati a determinarne la data. Si trova in questi quadri uno strano miscuglio d'arte fiamminga e d'arte bolognese. Bolognesi per i violenti contrasti delle ombre e delle luci, per il carattere un po' volgare delle figure, questi quadri sono fiamminghi per la trasparenza e lo splendore del colorito, per la grande abilità dell'esecuzione. La principale preoccupazione di Rubens sembra che fosse, come nei suoi primi anni, quella di rischiarare violentemente le figure; ma si mostra fiammingo, trovando per ogni vestiario i toni più differenti e più rari. Infine, l'abuso dei tocchi di bitume nelle ombre è uno dei segni delle opere dipinte dal 1610 al 1620. Noi sappiamo che i quadri del palazzo Rospigliosi sono stati fatti nel 1617, su quelli di Madrid dipinti nel 1603, di cui Rubens aveva conservati gli schizzi. I quadri di Roma, fatti in parte da uno scolaro, sono stati terminati da Rubens, che nel 1618 li offrì in vendita a lord Dudley Carleton. Farò notare come un'interessante particolarità che in questa serie Rubens ha dipinto il suo ritratto e quello di suo fratello Filippo. Filippo, fratello di Rubens, era a Roma nel 1603 come precettore dei figli del presidente Richardot.

La *Visione di san Francesco* del Museo del Campidoglio è un'opera di stile rubenesco, copia o opera dello studio del maestro, certamente di valore molto secondario. Non vi ha di notevole se non la testa del santo, di una bella espressione che sola ricorda la maniera di Rubens. Notando i difetti di questo quadro, non voglio parlare che della povertà dell'effetto generale, della pesantezza del colorito, ma non voglio nemmeno fare allusione alla triste figura del Cristo, colle ali alle spalle e ai fianchi. Questa figura non è potuta uscire dallo studio del Rubens, e se non è un'aggiunta posteriore sarebbe una prova certa che il quadro non è di Rubens.

Debbo dire che i signori Bode e Burckhardt non contestano l'attribuzione di questo quadro a Rubens e lo classificano verso il 1615.

Alcuni critici fiamminghi hanno pensato che il *Romolo e Remo* del Museo del Campidoglio fosse dipinto dal Rubens quando soggiornava a Roma. Io al contrario credo che questo quadro sia d'un'epoca molto posteriore e si ricolleghi alla vera maniera fiamminga di Rubens verso il 1620. Tutto lo attesta, lo stile del paesaggio, il vestiario dei servitori, la maniera con cui la lupa è dipinta, e sopratutto il colore bianco e roseo dei bambini. Ma esso è di una epoca in

cui Rubens, sopraccarico di lavoro, lasciava spesso a' suoi scolari la cura di preparare i suoi quadri e spesso di terminarne qualche parte. Così avviene che esso ha nel suo insieme quella pesantezza che caratterizza i lavori della bottega ne' quali la parte di Rubens è molto limitata. A Rubens non bisogna forse attribuire che la figura di Tiberio e i due bambini. Benchè Rubens abbia spesso fatto molto meglio, specialmente verso la fine della sua vita, i due piccoli Romolo e Remo sono le cose che a Roma rappresentano meglio la sua maniera. In questo quadro il paesaggio si può supporre di Wildens, e probabilmente Sneyders ha dipinto gli uccellini appollaiati sugli alberi e la lupa, che è opera di primo ordine. Si può paragonare questo quadro per la sua composizione e per l'uso del paesaggio col *Delitto dei figli di Latona* di Monaco.

Il *San Sebastiano* della galleria Corsini è un capolavoro. In un soggetto trattato così spesso prima di lui, il maestro fiammingo seppe essere originale, grazie alla profondità e alla delicatezza del suo pensiero. In generale nella scuola italiana san Sebastiano è rappresentato legato ad un albero, gli occhi verso il cielo, senza l'espressione d'una viva sofferenza. Pel pittore italiano è l'occasione di rappresentare una bella accademia. Nella pittura religiosa del XV e del XVI secolo il san Sebastiano fa la parte degli Apolli nell'arte antica. Per i maestri naturalisti d'Anversa, per Rubens o Van Dyck un soggetto si presenta sempre col suo carattere espressivo e la natura fornisce loro un'infinità di motivi diversi per esprimere il loro pensiero. Qui san Sebastiano è legato all'albero colla testa china in una ammirabile espressione di dolore, e degli angeli s'affannano intorno a lui, gli uni per medicare le sue piaghe e coprirle con un velo bianco e altri per strappargli le freccie o sciogliere i suoi legami. L'opera, non meno potentemente eseguita che finamente pensata, è dovuta alla mano di un gran maestro. Questo grande maestro è Rubens? Non si potrebbe affermare con certezza. Un eminente conoscitore dell'arte fiamminga, il signor Max Roose, l'attribuisce a Van Dyck, e questa opinione sembra molto verosimile. Le forme eleganti e allungate di san Sebastiano, le potenti masse d'ombre, la materia colorata così densa nelle mezze tinte come nella luce, il colore dorato e un po' uniforme delle carni senza i contrasti di bianco e di vermiglio, che caratterizzano la maniera di Rubens, ricordano in questo quadro il nome di Van Dyck più che quello di Rubens.

Se il *San Sebastiano* della galleria Corsini dev'essere restituito a Van Dyck, al contrario è molto probabilmente di Rubens l'ammirabile *Cristo* della villa Albani, attribuito a Van Dyck. Qui le grandi trasparenze d'ombre, lo splendore delle carni, la virilità delle forme evocano il nome di Rubens. È questo in Roma, insieme col *Romolo e Remo,* la più bella opera del gran maestro.

Di ritratti di Rubens non si possiede in Roma che il *Michel Ophorius* della Galleria Doria. Questo quadro è coperto da una spessa vernice giallastra, che gli toglie una gran parte della sua freschezza primitiva, ma è un'opera certa di Rubens. È lo stesso personaggio che è al Museo dell'Haye, ma il ritratto è differente e non può considerarsi come una replica.

Finalmente, la nostra rivista sarà terminata quando avremo citato un delizioso schizzo dell'Accademia di San Luca: la *Incoronazione dell'Abbondanza,* che appartiene ai più belli anni della vita del maestro, posteriormente al 1620. Esso richiama gli ammirabili schizzi per la Galleria Medici, oggi alla Pinacoteca di Monaco.

In somma, la città di Roma non possiede nessuno dei grandi capolavori di Rubens, ma ha i quadri della Chiesa Nuova, che dal punto di vista storico hanno un'importanza eccezionale. In Italia per vedere de' bei Rubens bisogna andare a Firenze dove, presso i maravigliosi ritratti, presso grandiosi paesaggi, presso le grandi pagine storiche relative alla vita di Enrico IV, si trova il *Marte che parte per la guerra* della Galleria Pitti, uno dei più perfetti capolavori del maestro.

MARCEL REYMOND.

I PROGRESSI DELLA CRITICA ARTISTICA

IN PROPOSITO DI DUE QUADRI DEL MUSEO BORROMEO



BBIAMO rammentato, nella illustrazione del Museo Borromeo che si è pubblicata nel n. IX-X, a. III dell'*Archivio Storico dell'Arte,* il quadretto rappresentante un combattimento, di cui porgiamo qui una riproduzione (fig. 1ª), dovuta innanzi tutto alla compiacenza dei proprietari, poi all'opera prestata dal noto fotografo C. Marcozzi.

Se si ritorna ora sull'argomento, non è tanto per l'entità del soggetto per sè stesso, quanto perchè il medesimo si presta in modo singolare come esempio atto a dimostrare il notevole progresso compiutosi nella diagnosi della critica artistica da una cinquantina di anni a questa parte. Infatti, le qualifiche che si sono succedute rispetto al quadretto accennato, ci danno indizio manifesto della graduale trasformazione dei giudizi e possiamo pur dire che indicano i passi fatti verso la mèta della verità.

La prima attribuzione che ci si affaccia, e che viene affermata da uno scritto appiccicato sul telaio a rovescio del dipinto, adduce senz'altro il nome di Andrea Mantegna. Quando si ponga mente al concetto che dominava fra i più riputati professori di mezzo secolo fa intorno ad un artista quale il Mantegna, non deve recare meraviglia una simile attribuzione. Vale la pena in proposito di prendere in esame il *Commentario alla vita di Andrea Mantegna,* compilato a seconda delle indicazioni già da tempo maturate nella mente del marchese Selvatico e dagli annotatori delle ultime edizioni del Vasari aggiunto alla vita del pittore padovano.

I.

Il *Commentario* è diviso in due capitoli, cioè quello nel quale vengono enumerati i *dipinti certi* del Mantegna e quello dei *dubbii.* Ebbene: se noi ci fermiamo semplicemente sui primi, di leggieri potremo dimostrare oggidì, grazie ai progressi fatti dalla scienza, che una buona parte sono opere di altri autori.

E in vero, astrazion fatta da quelle sulle quali non ci è dato momentaneamente di sentenziare con cognizione di causa, ci è occorso nel rimanente di avere ad indicarne non meno di dieci da escludere dal novero dei dipinti certi.

Intorno alla prima nominata nel *Commentario* vanno ormai d'accordo tutti i migliori intelligenti nel riconoscervi un'opera da non ritenersi di mano d'altri se non del pittore ferrarese Francesco Cossa, fin da quando gliel'ebbe a rivendicare pel primo l'onorevole senatore Giovanni Mo-

cognoscere partes predictas Mello boxoni laboratore de Vlgiano et Iohanne perini bechario capelle sancte Catterine de saragotia testibus ad predicta adhibitis vocatis et rogatis.

Nota mei Iohannis quondam Iacobi olim Antonii Vanucii notarii de predictis rogati.

(*Libro de' Contratti e di diverse scritture dall'anno 1397 al 1406*, fol. 12).

XXVI.

MCCCLXXXXVII die XII maii.

habuit magister antonius vincentii pro principio fundamenti campanilis libras CLXXX.

(Biblioteca Comunale - Ms. Carrati, Estr. *Libr. spese conv. di S. Francesco,* pubblicato da A. Rubbiani. Vedi l'opera: *La chiesa di San Francesco in Bologna*).

XXVII.

1397, 20 gennaio.

Accordo fatto da m. Antonio muratore con ser Lippo di Giacomo Muzzarello per fabbricare la sacristia di San Francesco.

(Archivio di Stato - Archivio di San Francesco - *Lib. rub. K, n. 20,* pubblicato c. s. da A. Rubbiani).

Gerolamo Muziano.

Gerolamo Muziano dipinge a Monte Giordano e a Tivoli.

Ci riserviamo di fornire altri documenti sulle decorazioni pittoriche fatte dal Muziano e da altri artisti a Monte Giordano e a Tivoli, e di discorrerne sinteticamente, compiuta la pubblicazione dei documenti nei prossimi fascicoli.

A. V.

(Archivio di Stato in Modena — Cancelleria Ducale — Pittori).

In prima il conto di le robe che si sonno aconprate in più volte de dinari mei spese in ditte robbe

per piganate, e, broche, e, altri vasi		b. 58
per la portatura de le vasi		b. 03
per la portatura de la pietra		b. 06
per fare colla		b. 30
per 2 cortelli		b. 04
per colla zerbona		b. 02
per 6 libre di Terra gialla		b. 18
per penelli picolli di uaro		b. 14
per Tella per fare la figura		b. 28
per uno quinterno di carta reale		b. 10
per portare portare (*sic*) unaltra pietra da macinare		b. 02
per oua da fare la Tempra		b. 10
per fare segare la Tenozza		b. 05
per una libra di gialdolino		b. 18
per una oncia di Terra santa		b. 10
per una oncia di lacha di grana fina		b. 50
	S. 2	b. 68

Mag.[co] messer hercole Romeo pagate a messer Girolamo pittore S[ti] dui et b. sesanta otto per la sopra scritta quantità di colori et altre cose cha pigliato per seruitio delli sufitti che se fanno in monte Giordano che ui seranno menati buoni ne uostri conti in monte giordano a di 5 di setembre 1560

summa in Tutto S. 2 b. 68

L'Eletto dj Moriana

a c. 67

A tergo: Il conto de le robbe che io ho pagato de li mei dinari

Summa S. 2 b. 58 (*sic*)

pagato a di. 5. di Settembre 1560

S. 2 — 68.

(Arch. sudd.).

Questi sono li colori che o da pagre (*sic*) a Messer tomasso

Verdazzurro libre — 3 $^1/_2$ a ragion de giuli, 10 la libra monta	S. 3	b. 50
Cinaprio libre 2 a ragion de baiochi — 36 la libra monta		b. 72
Smalto de fiandra mezza libre a ragione de S. 2 la libra monta	S. 1	— —
Endico oncie 4 a ragion de giuli 8 la libra monta		b. 27 $^1/_2$
Biacca libre 50 a ragion di b. 7 la libra monta	S. 3	b. 50
Lacca di grana oncie — 1 monta		b. 50

E tutti i colori insieme montano

S. 9 b. 49

Mag[co] messer Ercole Romeo pagate		
a messer Girolamo pittore S[ti] noue et	S. 3	50
b. quarantanoue per la sopra scritta	—	72
quantita di colori cha pigliato per ser-	1	—
uitio delli sofitti che se fanno in monte	—	27 $^1/_2$
giordano che vi seranno menati buoni	3	50
ne uostri conti in monte giordano a di. 5.	—	50
di setembre 1560	9	49 $^1/_3$

L'Eletto dj Moriana

a c. 67

A tergo: Il Conto de li Colorj

pagato a di 15 di Setembre 1560

S. 9 — 49

(Arch. sudd.).

Adi 13 de Settembre 1560 dapoi il conto fato.

Messer gironimo mozano deue per una libra de gialdolino comune . . . . S. — b. 24
Eadi 16 detto per doi libre de biacha . S. — b. 14
Eadi deto per meza libra de lacha de uerzino . . . . S. — b. 18
Eadi 17 detto per doi libre de tera rosa mazinata . . . . S. — b. 12
Eadi deto per quatordezi libre de biancho secho mazinato . . . . . . S. — b. 42
Eadi deto per diezi folij reali . . . . S. — b. 04
Eadi 19 deto per doi libre de biacha . S. — b. 14
Eadi deto per meza libra de gialdolino comune . . . . S. — b. 12
Eadi deto per 3 onze di bolo armenio . S. — b. 02
Eadi deto per una libra 1/2 de gieso groso . . . . S. — b. 01 1/2
Eadi deto per una libra de orpimento sano . . . . S. — b. 08
Eadi 20 deto per una libra de gialdolino comune . . . . S. — b. 24
Eadi 23 detto per mezza libra de zinaprio mazinato . . . . S. — b. 24
Eadi deto per zinque libre de gieso mazinato . . . . S. — b. 10
Eadi deto per trei libre de gieso groso S. — b. 03
Eadi deto per trei libre de tera giala sana . . . . S. — b. 09
Eadi deto per meza libra de indico fino S. — b. 60
Eadi deto per meza libra de lacha in bale . . . . S. — b. 36
Eadi deto per una libra de gialdolino comune . . . . S. — b. 24
Eadi deto per 12 cochioli da colori . . S. — b. 05
Eadi deto per zinque libre de tera uerde sana . . . . S. — b. 75
Eadi 24 deto per libre 11 de biancho mazinato . . . . S. — b. 33
Eadi deto per una libra de gialdolino comune . . . . S. — b. 24
Eadi 28 deto per una libra de zinaprio mazinato . . . . S. — b. 48

S. 5 b. 26 1/2

M.co Hercole Romeo pagate a messer gerolamo pittore la sopra scritta quantita dj danarj per lj colorj sopra scrittj toltj per lj palchj dj monte giordano che uj seranno fatti buonj ne uostrj conti

In Roma il 29 Settembre 1560

l'Eletto di Moriana

a c. 69

a tergo: il conto de messer Gironimo mozano S. 5 b. 26 1/2
Pagato adi 29 di Settembre 1560 S. 5 — 26 — 1/2.

(Arch. sudd.).

Adi 30 di Agosto 1560

Il conto di messer Gironimo mozano per li colori hautti per le sofitte del Illmo car^{lle} de ferara

In prima per 50 libre di giesso grosso b. 35 —
per meza libra di colla zerbona . . . b. 01 1/2
E piu adi 2 di settembre per 2 libre di biacha . . . . b. 14 —
per una libra di Terra rossa sanna . b. 03
per 2 libre di biacha . . . . b. 14
per uno quinterno di carta reale . . b. 10
E piu a di 3 ditto per meza libra di cinaprio . . . . b. 24
per 12 penelli mezani . . . . b. 24
E piu adi detto per 25 cuzioli da colori b. 10
per meza libra di lacha . . . . . . b. 18
per 14 penelli in penne de settole . . b. 32 1/2
per 10 libre di giesso mazinato . . . b. 20
per 10 libre di giesso grosso . . . . b. 08
per meza libra de olio cotto . . . . b. 12
per 4 onze di gialdolino comuno . . . b. 08
per 3 onze di uernice dambra . . . . b. 12
per spago, e, un cartone, e, un pignatino . . . . b. 02
per meza libra di cinaprio . . . . . b. 24
per meza libra di bolarminio . . . . b. 03
E più per meza libra di cinaprio mazinato . . . . b. 24
per 10 penelli mezani di uaro . . . . b. 20

summa in Tutto S. 3 b. 19

Adi 24 di Agosto

E piu il retro scrito messer Gironimo deve per 50 libre di giesso grosso . b. 35
per una libra e 3 onze di settole negre . b. 15
per una spongia grossa . . . . . . b. 06 1/2
per una gauetta di spago . . . . . . b. 01 1/2

b. 58
S. 3 b. 19
S. 3 — 77

Mag.co messer hercole Romeo pagate a messer Girolamo pittore S^{ti} Tre et b. settanta sette per la sopra scritta et retroscritta quantità di colori cha pigliato per seruitio delli soffitti che si fanno in monte giordano che ui seranno menati buoni ne uostri conti in monte giordano adi 5 di setembre 1560.

L'Eletto dj Moriana

a c. 67

Di fuori: Il conto de li colori hautti da la botega di messer pietro in parione
pagato a di 5 di Settembre 1560 S. 3 — 77 —

(Arch. sudd.).

Io Hercole Romeo ho ricevuto da messer Lucretio Tassone Tesoriere generale di Mons.r Ill.mo di Ferrara scudi cento di moneta a 10. giuli per scudo; cioè scudi sei di moneta e mezo baiocco per un mandato a messer Girolamo Mozzano pittore per dipinger corami un'altro al medesimo di scudi quattordici et baiocchi 7 1/2 per diuerse pitture di steccati de le credenze et letti di S. S.ria Ill.ma un'altro al medesimo di scudi 3 et baiocchi 38. per colori comprati per seruitio di Casa un'altro al medesimo messer Hieronimo di scudi. 5. baiocchi 31. per altri colori comprati per seruitio di S. S. Ill.ma Un'altro di scuti 10 e baiocchi 90. per colori diversi comprati per dipingere a Tivuli un'altro mandato di scudi uentidue per la prouisione del detto messer Girolamo di scudi XI il mese finita a di 15 di Giugno 1563. Un'altro a mastro Giouanni falegname di scudi due di moneta e baiocchi 50 per pagar opere di falegnami che haueuano lauorato a montegiordano, Et scudi trentacinque moneta et baiocchi 83. contanti in tanti giulij che in tutto fanno la somma de li detti soprascripti scudi cento di moneta li quali io prometto di restituire al predetto Messer lucretio de li primi danari che mi uerranno in mano di quelli della protettione di franza di S. S. Ill.ma et così di ordine del S.r Cau.re Priorati.
A tergo: Romeo S. 100.

(Arch. sudd.).

Mag.co S.r Lucretio Darete scudi cento et cinquanta et di moneta a Visdomine Visdomini et per lui a mastro gerolamo depintore che li portera a Tivoli al detto Visdomine et sono per una capara biaue. et pigliatene quitanza.

Di Roma il di 4 luio 1567

Caure Priorato.

Io Hieronimo mozzano o receputo li sopra scriti danari per portare a messere Visdomini a tiuoli.

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

Leone Vicchi — **Dieci quadri della galleria Sciarra.** — Fototipie a cura di Francesco Paolo Michetti, con cenni storici e critici. — Roma, stabilimento tipografico della *Tribuna,* MDCCCLXXXIX.

Le fototipie rendono discretamente gli originali, ma il testo non li rende punto. La prima fototipia traduce un ritratto di Ludovico Gonzaga, attribuito al Mantegna, dichiarato dall'autore dei cenni storici e critici «ritratto incognito di Andrea Mantegna», mentre la firma apposta al quadro è apocrifa, mentre la critica ha escluso che si tratti di un'opera del venerando pittore. Probabilmente è un ritratto ricostruito, sopra dati fisionomici antichi, nel principio del secolo XVI, per aggregarlo ad una serie di ritratti dei Gonzaga. La seconda fototipia riproduce un san Sebastiano del Perugino; la terza una *Sacra Conversazione,* attribuita al Francia, e ritenuta del Francia dall'autore, mentre essa è l'opera di un debole suo seguace. La quarta, a dispetto della critica che con tutta sicurezza l'aggiudica a Bernardino Luini, vien detta della mano del sommo Leonardo da Vinci, e rappresenta la «Modestia e la Vanità»; e così la quinta, ritenuta della scuola di Bartolomeo di San Marco (Mariotto Albertinelli, secondo Morelli, fra Paolino, secondo Crowe e Cavalcaselle), viene addirittura assegnata al grande maestro medesimo; e così pure la sesta, che altro non è che una delle donne bionde di Palma il Vecchio, è ascritta al Tiziano. Circa al «Suonatore di violino», tradotto dall'ultima fototipia, se sia di Raffaello o di Sebastiano del Piombo, l'autore non discute punto, e neppure accenna alla vertenza dei critici moderni; ma il peggio si è che ci dà, con l'ottava fototipia, come ritratto incognito di Angiolo Bronzino, l'effigie di Stefano Colonna, il cui nome è segnato a lettere cubitali nel quadro stesso. Le ultime due fototipie ci rappresentano i «Giuocatori» di Michelangelo da Caravaggio, e una scialba, biaccosa Maddalena di Guido, che l'autore dichiara superiore alle altre Maddalene del maestro. Questo basta a dimostrare la mancanza di cognizione nell'autore dei progressi della critica artistica. I suoi cenni hanno l'incertezza di chi va racimolando notizie, senza sapere se esse provengano da buone fonti o no, o se esse siano o no accettabili o accettate. Come si può oggi accennare a discussioni sull'anno della morte del Mantegna? ripetere che il Francia dipingeva la prima tavola a quarant'anni? I giudizi, infine, sono di scrittore che tenta di trarre frutto dalle opere già antiquate di Roberto d'Azeglio, del Selvatico, ecc. Ad esempio, lo «scoprire nelle opere del Mantegna la transizione fra il convenzionalismo accademico e la scuola del verismo», non solo non è *agevole,* come egli dice, ma è impossibile; e la scoperta si riduce a una falsa intuizione del vero storico.

O. Maruti.

Gustavo Frizzoni — **Arte italiana del Rinascimento.** — Con trenta tavole in fototipia. — Milano, fratelli Dumolard, 1891.

L'amico nostro ha raccolto in questo volume cinque articoli pubblicati in riviste italiane, modificandoli in qualche parte, per tener conto scrupoloso di tutti i risultati della critica storica. Il volume tornerà caro ai cultori dell'arte, che non sempre possono o sanno andare alla ricerca degli scritti artistici per entro agli atti delle Deputazioni di storia patria o nei volumi di riviste eclettiche. Il primo scritto tratta di «Napoli nelle sue attinenze coll'arte del Rinascimento», il secondo di «Giovanni Antonio De' Bazzi, detto il Sodoma», il terzo di «Baldassare Peruzzi considerato come pittore», il quarto dell'«arte italiana nella galleria nazionale di Londra», il quinto degli «affreschi della chiesa di Santa Cecilia in Bologna». Dire che l'autore in tutti questi studi fu guidato dal metodo sperimentale e dal metodo critico più progredito, è ripetere cosa che tutti gli studiosi riconoscono unanimi: tutti, dai continui saggi che il Frizzoni dà della sua attività dedicata interamente all'arte, sanno che non v'è problema che non lo tormenti, non opera d'arte che non l'attragga e mova su e giù per le gallerie, per entro alle provincie italiane,

fuori ne' musei dell'estero. Nello studio sul Sodoma, l'autore si trovò più a miglior partito che in quello dei *decadenti* napoletani, e seguì il pittore con la scorta del Jansen, o abbandonando la scorta quando egli vide meglio di essa. Nello studio susseguente su Baldassare Peruzzi, le ricerche dei caratteri stilistici del pittore e della sua evoluzione pittorica ne' suoi disegni, nelle sue opere pittoriche, negli arazzi, nelle incisioni sono buone, intime, nuove. Nell'altro studio sulla galleria nazionale di Londra, la discussione delle attribuzioni tradizionali o capricciose è fatta rapidamente, però da chi è arrivato, a furia di riscontri di opere d'arte tra loro, a vedere spesso in modo chiaro e sicuro; e, infine, lo scritto sugli affreschi dell'oratorio di Santa Cecilia a Bologna è una sobria e buona illustrazione di essi. Non possiamo che augurarci per il bene degli studi che l'autore ripubblichi anche gli altri suoi scritti, dispersi nelle riviste italiane ed estere, in una forma definitiva.

A. V.

Pietro Bortolotti — **Di un murale dipinto nel MCCCXXXIIII scopertosi nel 1882 nel lato esterno settentrionale del duomo di Modena.** — Modena, tipografia Vincenzi, 1891.

Nel disfare un rivestimento esterno al duomo di Modena, si scoprì un antico dipinto, sugl'intonacati marmi, disotto al muro addossatovi a sostegno di una volta soprastante. Da quella sepoltura fu tratto a brandelli il dipinto e poscia ricomposto; ma non lo potè essere interamente, perchè, mentre pendeva il lavoro di stacco, notturni devastatori strapparono alcune bende incollate sull'intonaco. L'autore, a buon diritto, chiama gran ventura la sua di aver potuto trascrivere in tempo l'epigrafe che fu così barbaramente distrutta, e che recava la data M . CC . C . XXXIIII, e il nome del committente Berteo Testagrossa.

Il dipinto, o meglio il frammento di esso, interessante per lo studio dell'antica scuola modenese, trovasi ora esposto nel Museo Civico di Modena. Rappresenta la Vergine in trono, col Bambino ritto sul grembo materno; e dinanzi ad esso, in proporzioni minori, ginocchioni, una donna orante; dietro la quale un canuto vescovo, in abiti pontificali, sta come in atto di presentarla a quel trono. L'autore non si trattiene ad esaminare lo stile del dipinto, ma, a prova della fedeltà dell'iscrizione di cui fortunatamente serbò ricordo, espone le diligenti, coscienziose ricerche da lui eseguite negli archivi del municipio e de' notai, tanto intorno al committente, come alla famiglia sua, ed alla madre Zaccaria, in suffragio della cui anima il figlio commise il dipinto. La prova è completa ed evidente.

A. V.

L'antico pavimento delle Logge di Raffaello in Vaticano. Studio di Giovanni Tesoroni. — Napoli, 1891.

L'Autore, che è direttore tecnico del Museo artistico industriale e Scuole officine di Napoli, fu chiamato a far parte di una Commissione nominata, affinchè « venissero fatti gli opportuni studi per potere, quando che sia, sostituire al pavimento di marmo bianco delle Logge di Raffaello un pavimento di maiolica quale era in antico, e possibilmente del medesimo disegno di quello fatto eseguire da Raffaello ». Il Tesoroni in questa sua relazione al maggiordomo di Sua Santità, prefetto dei sacri palazzi apostolici, espone, a facilitare il compito della Commissione, i risultati delle sue ricerche e dei suoi studi. Egli ha incominciato dall'interrogare quelli che han veduto il pavimento prima che fosse disfatto, e specialmente il signor Achille Costantini, uno de' più antichi custodi de' Musei vaticani. Dalla sua testimonianza, confermata da parecchie altre, risulta che il mattonato seguiva lo spartito architettonico delle Logge; che ciascuno scomparto era diviso dall'altro mediante una soglia, in cui era figurata una treccia fatta di rami di quercia; il fondo degli scomparti era di una sola tinta azzurra, e intorno correva un fregio di diverso disegno; in alcuni un intreccio di rami di color verde pisello, come un otto in cifra; in altri una semplice cornice bianca con una fascia di giallo-scuro; in altri infine una ricca decorazione formata dagli anelli di Leon X colle tre penne. Solo in qualche scomparto, forse quello del centro, il fondo era giallo. Crede il Tesoroni che gl'intrecci di rami che erano nelle soglie o che giravano intorno agli scomparti, rappresentino non già il troncone, impresa medicea, ma la rovere di Giulio II; nella quale opinione non saprei convenire coll'autore.

Simili testimonianze, che hanno senza dubbio un gran valore per farsi un'idea generale dell'antico pavimento, mi paiono però assai dubbie, per la troppa distanza di tempo, quando si voglia discendere ai particolari. Anche un pavimento che si sia veduto infinite volte e in tempo recente, difficilmente lo si ricorda nei suoi particolari, a meno che non se ne sia fatto materia di studio. Le opere illustrative del Vaticano e delle Logge in particolare non forniscono alcun dato attendibile per la ricostruzione del pavimento. Qualche lume possono dare sulla questione altri pavimenti robbiani della stessa età che si trovano in Vaticano (vedi tav. I, fig. 4); e finalmente una mattonella ritrovata di recente nello sgombrare un corridoio accanto alle stanze di Raffaello, corrispondente alla descrizione del Costantini, e che pare aver appartenuto al fregio d'uno degli scomparti delle Logge (vedi tav. I, fig. 3). Con questi elementi il Tesoroni ha ricomposto il pavimento d'uno degli scomparti, che dà riprodotto in cromolitografia nella tav. II.

Quando già il signor Tesoroni era al termine del suo lavoro, ebbe notizia del pavimento della cappella di fra Mariano a San Silvestro, da me ritrovato, e di

cui ho dato in parte il disegno nell'*Archivio* di quest'anno a p. 125. Egli riconosce che il pavimento, senza dubbio di fabbrica robbiana e appartenente al pontificato di Leon X, non è fatto per la cappella, ma è formato di mattonelle avanzate a un qualche pavimento del Vaticano. Il Costantini ha riconosciuto nel fregio il disegno e le tinte di alcuni dei fregi delle Logge; nondimeno il Tesoroni crede, e per la misura delle mattonelle del fregio, e pel disegno di tutte le altre, che certamente, secondo il signor Costantini, non entravano nel pavimento delle Logge, che quelle mattonelle provengano non già da queste, ma da alcuna delle sale vaticane di cui, come sappiamo dal Vasari, Luca della Robbia il giovine fece i pavimenti. Ad ogni modo i fregi della cappella di fra Mariano, che il Tesoroni dà riprodotti in cromolitografia (tav. I, figure 1, 2) ci forniscono il materiale per ricomporre altri scomparti delle Logge di Raffaello.

Lo studio del Tesoroni getta certamente non poca luce sulla questione del pavimento delle Logge famose, ma non credo che debba arrestarsi qui. C'è poco da sperare che escano fuori stampe o disegni di quel pavimento; ma parecchie mattonelle (tre ne erano possedute dal Castellani) debbono aver preso posto in Musei pubblici o privati. Tocca probabilmente ad esse il dire l'ultima parola; e noi invitiamo gli amatori italiani e stranieri a voler comunicare ogni notizia che abbiamo in proposito.

D. G.

Luca Beltrami — **Andrea Orcagna sarebbe autore d'un disegno per il pulpito nel Duomo d'Orvieto?** — Aprile, 1891.

Quest'opuscolo è una nuova prova della costanza e diligenza nella ricerca e dell'acume critico di cui è dotato l'egregio architetto di Milano.

Egli, che ha già magistralmente illustrato la facciata del Duomo di Milano, rintracciando negli Archivi e nelle raccolte di disegni tutto quanto poteva servire a dar completa la storia di essa, è pur venuto ad aggiungere un'importantissima notizia alla grande ed elaborata opera di Luigi Fumi intorno al Duomo d'Orvieto.

Oltre ai tre disegni riguardanti la facciata di questo Duomo, intorno ai quali si occuparono diffusamente Luigi Fumi e Paolo Zampi in questo stesso periodico, conservasi nel Museo del Duomo d'Orvieto un altro disegno, pure in pergamena, d'un pulpito sorretto in parte da arcate a tutto sesto impostate sopra pilastri ottagonali e col parapetto riccamente decorato di statue e bassorilievi. Intorno a questo disegno rimasto inedito e giuntoci alquanto mutilato e guasto, richiama appunto il Beltrami l'attenzione degli studiosi, e le osservazioni ch'egli fa relativamente al metodo grafico di esso, e l'interpretazione che ne dà delle singole parti per la risoluzione dell'insieme, sono veramente acute e giustissime.

Così ci sembra che l'illustre architetto abbia colto nel segno, attribuendo quel prezioso frammento ad Andrea Orcagna, il quale, come si sa, prese parte ai lavori del Duomo sia come architetto, sia come mosaicista dal 1358 al 1361, dopo cioè d'aver terminato a Firenze il celebre tabernacolo d'Or San Michele.

Vi trova infatti il Beltrami corretta ed armonica semplicità di linee; ricca policromia d'intarsi marmorei e di mosaici sui pilastri, sulle fascie, sugli archivolti e sui fregi; finissimo sentimento pittorico nelle mezze figure di angeli nei tondi dei pennacchi delle arcate; rara perizia ed abilità scultoria nelle composizioni dei bassorilievi del parapetto, nelle statuette e nel gruppo del leone che tiene fra le zampe un agnello, sorreggente il pilastro: tutte insomma le doti d'un artista che poteva accogliere e fondere, come l'Orcagna, nel suo vasto intelletto con mirabile armonia i caratteri delle tre arti, architettura, scultura e pittura.

Ed il disegno, di cui il Beltrami dà una riproduzione fototipica, conferma pienamente il giudizio ora accennato: vorrei anzi aggiungervi di più, che cioè le composizioni chiare e ben ordinate dei bassorilievi, gli atteggiamenti nobili e composti delle figure alquanto lunghe e colle teste alquanto piccole; la semplicità stessa e la larghezza con cui sono svolti i panneggiamenti ed indicate le pieghe, son tutti caratteri che, più che alla scuola de' Pisani o dei pittori senesi, s'addicono alla scuola giottesca a cui appunto l'Orcagna appartiene.

N. B.

Carlo Cipolla — **Un'iscrizione dell'anno 996; e le più antiche pitture veronesi.** Estratto dall'*Archivio veneto*, T. XXXVIII, parte II, 1882. — Venezia, 1890.

Son molto conosciuti gli antichi affreschi della cappellina o grotta di San Nazaro in Verona, ma incerti finora furono i pareri riguardo alla loro epoca.

Le più antiche pitture erano state rifatte su nuovo intonaco che vi si era posto sopra molto probabilmente fino dall'XI secolo; ma poichè queste per l'umidità minacciavano rovina, furono levate insieme coi loro intonachi ed ora si conservano nel civico Museo di Verona. Sotto ad esse comparvero le pitture dell'intonaco inferiore e più antico, certo in pessimo stato di conservazione e molto frammentarie, ma ancora tali da potersene formare un concetto.

Il secondo vano pel quale si passa alla chiesetta, aveva le pareti laterali e la superiore decorate di angeli

abbastanza regolarmente disposti, di cui restano ancora le traccie, non mai state coperte da altro intonaco. La fascia del sottarco pel quale si accede alla chiesetta è dipinta a cerchi concentrici e presenta nel mezzo entro ad un cerchio una figura nimbata, per nessun modo rassomigliante agli angeli.

Nella chiesetta son le pitture che, fatti levare per proposta dello stesso prof. Cipolla gli intonachi, appostivi forse, come abbiamo accennato, nel secolo XI, sono state testè restituite alla luce.

Sulla volta vedesi, mutilata in parte, una grande figura del Salvatore con nimbo crocigero, che doveva aver la destra benedicente, e tener nella sinistra il volume in cui si leggono ancora le lettere VI. [1] È dentro ad una mandorla variopinta, sostenuta a destra da un piccolo angelo ed a sinistra da un giovane di alta statura. Tra il Cristo e la parete di fronte corre una cornice a bei colori, che serve a dividere l'un campo dall'altro, mentre i quattro angoli della volta erano occupati dai simboli de' quattro Evangelisti, chiusi ciascuno da cornice circolare e illustrati con leggenda esplicativa, de' quali non si vedono che il leone alato e nimbato: S. MAR|CVS EV., e l'Angelo: *s. io*AN|NES.

Nella parete anteriore o di sfondo, sopra la nicchia centrale vedesi ancora entro ad un gran cerchio la Madonna fra due angeli colle grandi ali incrocicchiate sul dinanzi del corpo; e a destra sono ancora assai bene conservati i busti, entro a due cerchi, di S|NA|ZARI|VS, figura barbuta, e di S|CEL SVS imberbe e d'aspetto molto giovanile.

Tra la parete di sfondo a destra e l'origine dell'arcosolio si può riconoscere abbastanza bene un busto di donna nimbata, chiuso da un cerchio e colla leggenda: S IVLIA|NE.

La chiesa era dedicata a Santa Giuliana, a San Nazaro e a San Celso; e quindi si spiegano i busti dei tre santi cui abbiamo accennato.

Al lato sinistro della volta, accanto all'ingresso, esternamente all'ovale che racchiude la figura del Cristo, furono lette per la prima volta dal Cipolla le seguenti parole dipinte in bianco sul fondo verde:

✠ ANN̄· AB INCARNC̄ *d*NI N̄RI|IV X̄PI|DCCCCXCVI INDIC̄ X, e sotto ad esse correva un'altra leggenda di almeno tre righe, di cui si riconoscono ancora alcune traccie.

Le ricordate pitture rimontano adunque agli ultimi mesi del 996; più antiche di quelle a Sant' Urbano della Caffarella a Roma compiute nell'anno 1011, ma d'uno stile più rozzo, in cui meno si risente dell'influenza dell'arte cosiddetta bizantina; la quale, ove riguardiamo le miniature dei manoscritti greci di quel tempo, quali il San Gregorio di Nazianzo ed il Psalterio della Nazionale di Parigi, come pure il Menologio della Vaticana, eseguito per Basilio II, è l'espressione del nuovo fiorimento dell'arte che andava allora svolgendosi nell'impero bizantino, sì per l'eleganza delle forme ritratte talvolta direttamente dall'arte classica, sì per la finezza dell'esecuzione.

Nelle pitture di San Nazario a Verona troviamo bensì larghezza di forme, ma contorni duri e crudamente segnati col nero, occhi sbarrati, pieghe appena accennate con semplici striscie monotonamente disposte, senza chiaroscuro, senza passaggi di tinte, senza varietà di espressioni. È questa veramente l'arte romanica, quale si ravvisa anche più tardi, quantunque forse più corretta, nelle miniature del Donizzone della Vaticana, ma specialmente nei mosaici del IX secolo di Santa Prassede, di San Marco e di Santa Cecilia a Roma, e nelle pitture più antiche della chiesa inferiore di San Clemente, pure a Roma, là dove son figurate, l'Assunzione della Vergine (ch'è la rappresentazione più antica che si conosca d'un tale soggetto), e la Crocifissione.

Dobbiamo dunque esser grati al prof. Cipolla per questa scoperta, che ci dà modo di conoscere meglio, anche per l'Italia settentrionale, quale fosse l'arte romanica fra noi, ne' secoli IX, X ed XI, senza il diretto impulso della orientale; mentre in Francia nello stesso periodo produceva cose mirabili specialmente nella scultura in avorio.

N. B.

Ing. Pasquale Fantasia — **Su taluni frammenti di scultura rinvenuti nel duomo di Bari.** — Bari, 1890.

Il duomo di Bari, fondato nel primo trentennio del secolo XI, subì parecchie modificazioni ed innovazioni, sia durante il corso della sua costruzione, che non si sa quando sia terminata, avendo subìto varie interruzioni, sia in tempi posteriori.

Il signor Fantasia con gran diligenza e bel metodo, così difficili a trovarsi nei lavori di storia dell'arte, dopo essersi fatto un chiaro e determinato concetto della costruzione originaria dell'edificio, ha raccolto quanti frammenti d'ornato ha potuto trovare, nascosti o dimenticati, e li ha diligentemente esaminati ed illustrati.

Nulla sfugge alle indagini dell'autore, niente tralascia che serva ad intendere e l'epoca e la destinazione di ciascun oggetto, sì che egli si mostra tanto erudito nell'epigrafia medievale quanto intelligente di cose artistiche. Spesso, per ricercare le caratteristiche delle decorazioni di cui tratta, fa giusti confronti che lo portano a giuste deduzioni e considerazioni.

Non chiamerei, come l'autore fa, arte pugliese quella che mostrasi svolta nei capitelli ed in altri frammenti di decorazioni da lui dati incisi ed illustrati; nè direi

[1] *Ego sum* VI*a veritas et* VI*ta*. (?).

che sia merito di essa « di avere, dalle forme bizantine e lombarde, saputo ricavare un'ornamentazione tutta propria, ricca di fogliami con intrecci svariati e talvolta complicati, ma sempre geniali, come ne offre un esempio il rosone della testata meridionale del duomo di Bari ».

No, quelle forme che egli ci presenta, tutte del secolo XIII, non manifestano che, o l'influenza dell'arte romanica quale dal secolo XII al principio del XIII si era svolta nell'Italia centrale, in cui di preferenza erano imitati i motivi classici, oppure quell'arte che direttamente derivata dalla romanica del tempo carolingio, la quale aveva saputo interpretare con proprio carattere le forme dell'arte orientale, s'era sviluppata dall'Europa centrale penetrando dovunque anche in Italia.

Dalla indicata miscela di elementi, naturale in un paese in contatto con Roma, in rapporti coll'Oriente, retto dai Normanni e dagli Svevi, venne forse l'idea esagerata dell'originalità e dell'importanza dell'arte pugliese, dalla quale per alcuni è opinione che sia derivato il rinascimento della scultura italiana, opinione che anche dal nostro autore è combattuta.

Dall'esame di tutti i frammenti considerati, il signor Fantasia viene anche alla conclusione, per ciò che riguarda il monumento, di cui essi formavano parte, che la chiesa superiore non potè esser compiuta se non che intorno alla metà del secolo XIII, e che doveva essere per ricchezza d'ornati una delle chiese più sontuose d'Italia.

N. B.

MISCELLANEA

Ricostruzione del monumento del cardinal Forteguerri, di Mino da Fiesole. — Nel mio studio sulle opere di Mino da Fiesole in Roma, dopo aver ricostruito sulla carta il monumento del cardinal Forteguerri a Santa Cecilia in Trastevere, di cui le parti erano disperse per la chiesa e pel sotterraneo, esortavo il Ministero della pubblica istruzione a volerle riunire, e restituirlo nella sua integrità (vol. III, p. 269). Il Ministero accolse quella proposta, ed ora nella chiesa di Santa Cecilia si ammira ricostruito il monumento del Forteguerri.

Quanto al luogo, non poteva cadere dubbio che esso sorgesse accanto alla porta maggiore della chiesa, a sinistra di chi entra, dove appunto era rimasta l'urna sepolcrale coll'iscrizione. Lo dimostrava anche il trovarsi nel pavimento, avanti alla tomba del cardinale, la lapide sepolcrale di Cencio e Giuliano Forteguerri.

Nella ricostruzione si son trovate infatti nella parete le traccie della collocazione primitiva. Le parti che mancavano e che si è dovuto rifare, sono: i piedistalli delle colonne, in cui si son ripetuti quelli dei contropilastri, che esistevano; e il fondo reticolato dietro all'urna, che è stata eseguito in stucco, simile a quello del monumento del conte Ugo. Oltre di ciò le colonne, adoperate a sostenere la volta del sotterraneo, essendo troppo alte a quell'uso, erano state accorciate nella parte inferiore che si è rifatta di travertino, accompagnandone la tinta. Mancano sempre i due putti che doveano stare sulle mensole avanti i piedistalli delle colonne, e questa mancanza guasta purtroppo l'armonia dell'insieme. Tutto il lavoro è stato eseguito con molta cura dal signor Camillo Ciavarri.

Profittando dell'occasione che il monumento era scomposto, ho fatto fotografare la figura del cardinale giacente sull'urna, in cui è visibilissima la tecnica di Mino da Fiesole. Do pure riprodotto uno dei capitelli del monumento.

Il monumento ricostruito è l'unico che sia in Roma di tipo prettamente fiorentino. Esso è notevole pel bell'effetto di policromia prodotto dalle colonne di tinta assai scura, e dal molto oro. Se però il luogo è certamente quello dov'era in origine collocato il monumento, è da dolersi che non sia più quella la luce. Infatti, pei cattivi restauri fatti nella basilica dal cardinal Acquaviva, esso rimane ora sotto ad un basso portico, dove la luce è alquanto scarsa; ed inoltre, gli affreschi che coprono la volta del portico, a grandi forme e a tinte forti, turbano l'armonia e la quiete del monumento.

Di questa ricostruzione, la prima che sia stata eseguita in Roma d'un'opera del Rinascimento, dobbiamo esser grati al Ministero della pubblica istruzione. E poichè dagl'intelligenti è stata accolta con festa, è da augurarsi che si voglia proseguire. L'altare di Santa Maria Maggiore, il ciborio di San Marco, il monumento di Paolo II, l'altare di Sisto IV si offrono a ricostruzioni che sarebbero preziosi acquisti per l'arte, e aggiungerebbero alla città nuovo ornamento e attrattiva.

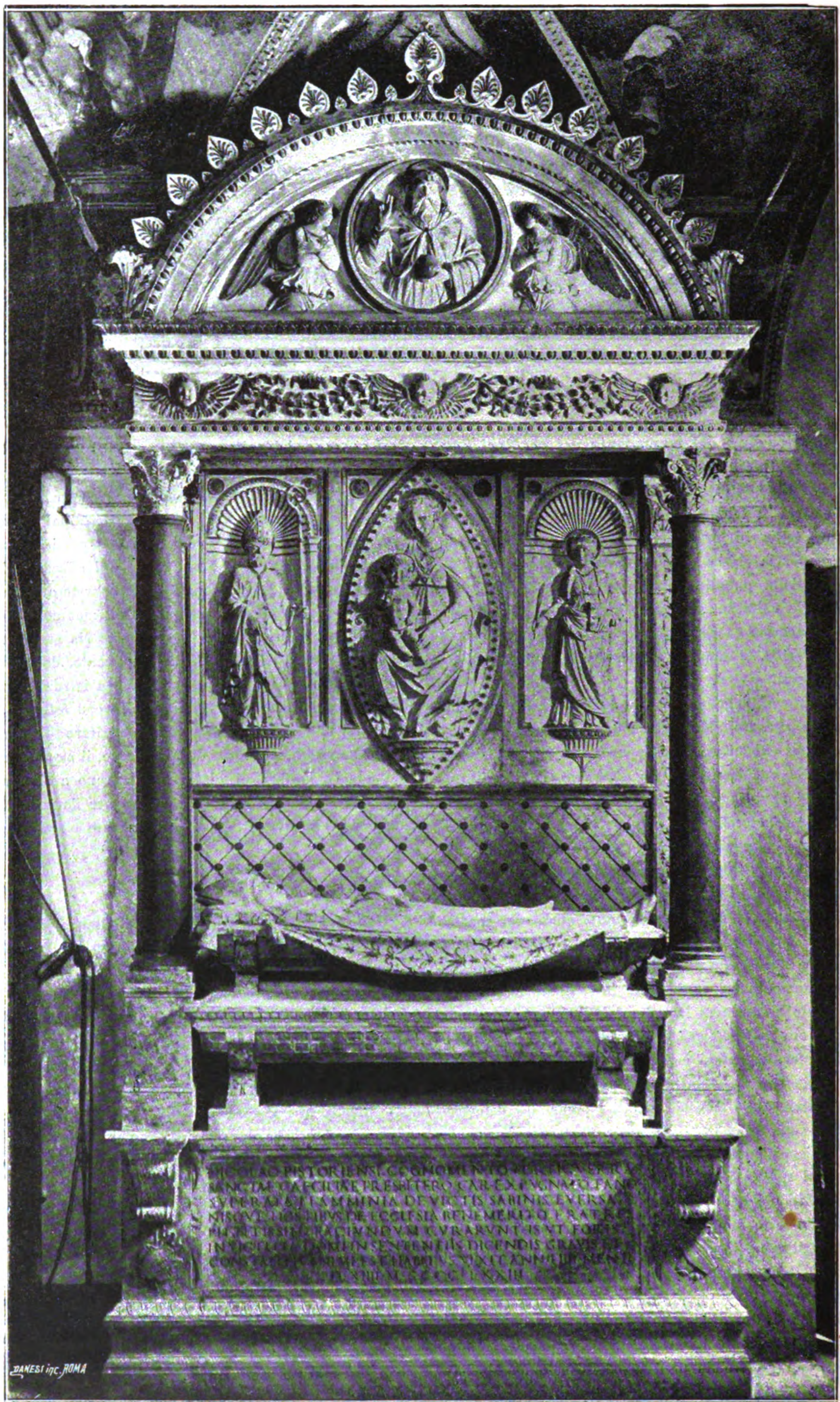
D. Gnoli.

Una croce pettorale del duodecimo secolo a Roma. — Le croci che i pietosi fedeli, nei primi secoli, portavano al collo prendevano il nome significativo di *encolpia*. Quasi sempre, esse contenevano delle reliquie, che si consideravano come salvaguardia personale. La questione è stata abbastanza chiarita dai signori De Rossi e Martigny;[1] non fa d'uopo quindi che io vi ritorni sopra. In archeologia è bene evitare la ripetizione continua; invece di insistere sui fatti già acquistati alla scienza, a meno che questo non sia per sintetizzarli, o per tirarne dei corollari nuovi, è molto preferibile di aprire altre vie alle investigazioni.

La monografia della croce pettorale[2] nel medio evo

[1] *Dictionnaire des antiquitées chrétiennes*, alla parola *Encolpia*; *Bulletin d'archéologie chrétienne*, 1872, p. 18.

[2] Ferraris (*Prompta Bibliotheca*, t. II, col. 1529, édit. Migne) fa osservare, con Innocenzo III, che il nome derivava dall'uso che se ne faceva: « Crux pectoralis vocatur ab Innocentio III, ex eo quod ornet pectus ». Certi scrittori contemporanei, sopratutto dei giornalisti, hanno preso la cattiva abitudine di dire *croce pastorale*, il che è contrario alla tradizione ecclesiastica e al buon senso.



MONUMENTO DEL CARD. FORTEGUERRI A S. CECILIA IN TRASTEVERE, DI MINO DA FIESOLE.

non è fatta ancora.[1] Se non si è tentata fin qui, ciò è probabilmente per mancanza di documenti sufficienti. Infatti le croci di questo genere sono rare e fin qui io non ne ho incontrate che un piccolo numero.

La descrizione della croce romana, che ha un grande valore archeologico, mi ha indotto ad intraprenderla.

Ecco un capitolo tolto da questo studio:

L'oggetto di questo lavoro è una croce, analoga a quella d'Aix-la-Chapelle e, come quella, appartenente all'epoca di transizione. Io l'ho, per così dire, scoperta perchè, prima di me, nessun archeologo ne aveva fatto menzione; ma io mi sono affrettato di toglierla dalla sua immeritata oscurità, facendola fotografare da Carlo Simelli per la mia collezione delle *Antiquités chrétiennes de Rome*, nella quale merita di comparire. Se questa croce è rimasta molto tempo ignorata, è perchè essa è come nascosta nella biblioteca, non frequentata dal pubblico, del convento di San Carlo *a Catinari*. Eppure vi è là, oltre ad una bella bibbia illustrata del XII secolo, un embrione di museo che non è di poco valore per un amatore. I Barnabiti mi hanno assicurato che essa proveniva da Perugia; è dunque un'opera d'oreficeria italiana.

Essa ha sopravvissuto alla distruzione, perchè è in rame dorato: un metallo più prezioso, attirando la cupidigia, avrebbe avuto grande probabilità di passare per il crogiuolo. Il medio evo fu bene ispirato quando, per economia, impiegò delle materie prime senza valore reale per se stesse; l'arte era in seguito incaricata di dissimulare una tale parsimonia. Questa croce misura in altezza 0.14 sur una lunghezza di 0.08 sul braccio della croce. Le dimensioni sono dunque molto ristrette come si conviene ad un oggetto di questo genere, fatto per essere portato sul petto. Perciò si nota nel dorso un anello di sospensione. Ma siccome il piede è acuminato, forse questa croce aveva una doppia destinazione. Negli uffici pontificali il vescovo la teneva sotto la pianeta; celebrando poi in forma privata in casa o in viaggio, perchè vi era l'usanza dell'altare portatile, poteva piantarne la punta in un sostegno qualunque. Io non esagero, perchè nel XIV secolo la croce d'altare aveva ancora delle proporzioni molto piccole, almeno in certi casi. Io ne ho depositata una al Museo del vescovato di Angers, che non ha che 0.18, compresa la punta di ferro, fatta per essere conficcata nel basamento sul quale doveva essere adattata.

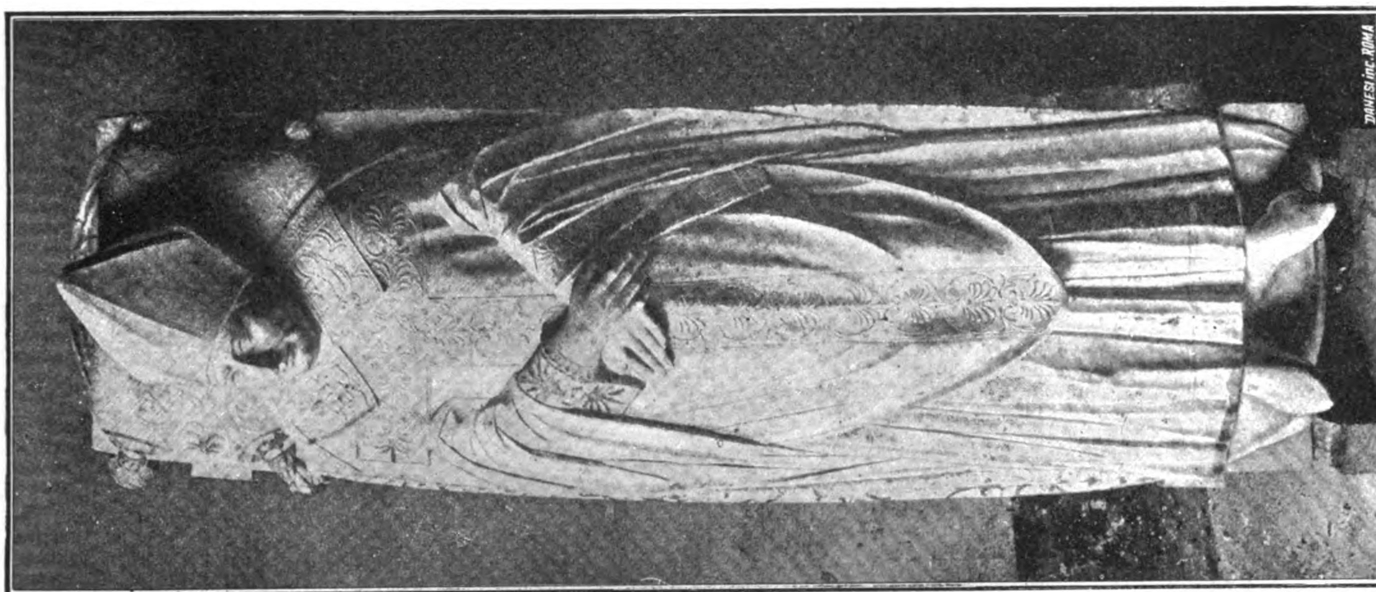


FIGURA GIACENTE DEL CARD. FORTEGUERRI, DI MINO DA FIESOLE.

La croce è piatta come un legno squadrato; soltanto un bordo sporge tutt'intorno, e forma in qualche modo un orlo al campo della croce, nel quale però non è traccia di smalto.

In alto, in luogo del titolo abituale, è incastonata, in una targa rigonfia e ovale, una pietra di cui il cristallo, punticchiato di azzurro chiaro, indica una pietra artificiale cotta al fuoco.

Sulla croce s'innalza in rilievo un Cristo, dignitoso, nobile e bello. Egli sta diritto e sembra che regni piuttosto che subisca un ignominioso supplizio. I suoi capelli, divisi sulla fronte, ricadono in lunghe frezze sul

[1] Io sono maravigliato che il *Glossaire archéologique* non abbia stabilito una suddivisione per la *croce pettorale*, della quale esso dà un saggio sbagliato nella croce merovingia di Santa Croce di Poitiers, che è una croce da cassa, come ho dimostrato fin dal 1880 nelle *Mémoires de la Société des antiquaires de l'ouest*, 2ª serie, t. IV, p. 327 e segg.

dorso. Come nel Crocifisso di legno del Museo di Cluny le orecchie sono sporgenti. La barba è corta, folta e tagliata in tondo, ciò che non è conforme alla tradizione, che la biforca. Gli occhi aperti indicano che il Cristo è vivente; non è il momento dell'agonia in cui la testa s'illanguidisce. Vi è là evidentemente un'intenzione simbolica e l'artista non ha mirato al realismo. Per meglio esprimere che vedono ancora, li ha fatti prominenti, effetto che nel medio evo si otteneva spesso con l'aiuto di due goccie di smalto. Le braccia sono quasi orizzontali, perchè devono abbracciare il mondo intero nella loro caritatevole stretta. Due chiodi forano le mani. Il petto è ammaccato e si sentono le coste sotto la carne, dimagrata per le fatiche e i dolori della passione. Il gonnellino discende dalla vita ai ginocchi. Aggruppato in avanti e rialzato dalle parti, forma cadendo delle pieghe graziose: un gallone lo rialza. Questa maniera di coprire la nudità, che si è sostituita alla veste, costituisce un segno caratteristico dell'epoca che apparisce anche nel chiodo con cui termina. Didron faceva osservare, fin dal 1845, che la crocifissione a quattro chiodi è la più antica e che prima di modificare definitivamente questo tipo e ridurre i chiodi a tre, vi è stata qualche esitazione; non osando forare i piedi con un sol chiodo, si conficcò il terzo chiodo nel sostegno sul quale essi si appoggiavano.

« Dal XIII secolo, in conseguenza di discussioni già aperte anteriormente e definitive allora, i due piedi furono incrociati e attaccati con un solo chiodo. Si decise che tre chiodi soltanto eran stati impiegati nella crocifissione. Ma la croce di M. Labarte (di cui gli *Annales* danno una stampa) è della fine del XII secolo o dei primi anni del XIII. Non si credeva più ai quattro chiodi, ma bensì ai tre. Ma non era stato ancora adottato il partito di sovrapporre i piedi, ed era impossibile, senza questo modo, di attaccare i due piedi con un chiodo solo. Per togliere questa difficoltà il chiodo fu ficcato sulla tavoletta su cui posano i piedi, e non sui piedi stessi: espediente ingegnoso e che non manca d'interesse.... D'altronde, i chiodi servivano a fissare il Salvatore sulla croce: i piedi, appoggiati sur una tavoletta, non avevano dunque troppo bisogno di essere ancora attaccati con uno o due chiodi » (*Annal. Arch.*, t. III, p. 361).



CAPITELLO DEL MONUMENTO DEL CARD. FORTEGUERRI.

Intanto si può, per questo uso, risalire anche un po' più alto.

Il celebre Crocifisso d'avorio del Museo di Madrid, che porta il nome del re Ferdinando e della regina Sancha, appartiene alla prima metà dell'XI secolo. L'incisione ne è stata data dal *Magasin pittoresque,* 1870, pp. 380 e 381. Ora le mani sono fermate sulla croce da due chiodi, i piedi, traforati, sono posati su di un

appoggio e il sangue sgorga dalle ferite. Il terzo chiodo è conficcato nello stesso sostegno. Così, molto prima dell'epoca designata dal Didron, si sarebbe cominciato a dubitare se realmente il Cristo fosse stato crocifisso con quattro chiodi, e la transizione si sarebbe manifestata all'aurora dell'XI secolo e non alla fine del XII. La croce di Roma dà ragione a questa teoria. Checchè ne abbia detto il P. Cahier che ingiustamente lo perseguitò oltremodo nei *Nouveaux mélanges d'archéologie*, Didron aveva il sentimento dell'arte del medio evo, e i servigi che egli ha reso a questa causa sono immensi e durevoli. La sua rara perspicacia non gli permetteva di fuorviare così facilmente. Son felice di poter invocare la testimonianza di colui che fu mio maestro e mio amico. Nel Crocifisso di Perugia, dunque, le gambe sono rigide e posate su di un *suppedaneum* arrotondato e trilobato, nel quale è conficcato il terzo chiodo, la cui testa è tagliata a punta di diamante. L'artista ha forato i due piedi, o piuttosto vi ha lasciato le stimmate, ma ebbe paura di metterci i chiodi stessi: due piedi traforati suppongono infatti due chiodi. Trascinato dalla corrente dell'epoca, egli ha pensato che un sol chiodo sarebbe troppo corto, così l'ha messo risolutamente sotto i piedi, ai quali non li connette che indirettamente, come un ricordo.

Debbo qui notare una particolarità. Quando si toglie questo chiodo, le braccia del Crocifisso fanno cerniere e si trova il corpo affondato da una parte, e dall'altra una teca verticale, che sporge in fuori per dare più spazio. Ivi erano rinchiuse le reliquie, numerate dalla parte posteriore con una iscrizione, che comincia alla facciata e si continua al rovescio in tutta la sua lunghezza.

Si legge al disopra della testa del Cristo e al braccio di croce:

C R V
C̄ . D E
S̄ . VESTE . S'.
REL. MAR
GORD̄

Io traduco così: *crux continet de veste Salvatoris: Sunt (ibi) reliquiae Gordiani Marii* ? Questa interpretazione, che mi sembra la più razionale, lascia luogo però ad un'altra lettura.

Il *C*, con abbreviazione, della seconda linea, può rilegarsi alla parola non terminata della prima e significare (*de*) *cruce*.

Il secondo *S* è sbarrato obliquamente, mentre la prima ha, al disopra, una sigla orizzontale, il che indica due parole differenti. Mgr Lacroix, chierico nazionale per la Francia, che avevo consultato, perchè aveva pratica delle epigrafi romane, leggeva invece di *sunt, sacrae* che riferiva a *reliquiae*.

Io preferisco *sunt*, perchè ivi comincia una enumerazione di reliquie di santi. Sul resto non c'è dubbio. Il dotto prelato inclinava a trasformare *mar.* in *martyris:* se questa parola è esatta, io preferirei *martyrum*, che abbraccierebbe i dieci nomi di martiri inseriti sulla croce e si leggerebbe: *sunt* (ibi) *reliquiae martyrum Gordiani, Dionisii*, ecc. Nonostante, io debbo dire che *mar.* senza il *t* finale può anche intendersi per *Marii, Marthae, Mariani, Marinae* e altri nomi dello stesso genere.

Nel rovescio, un rettangolo ornato d'architettura corrisponde, in rilievo, alla cassa intorna. Ci si vede inciso

DE
SE
PVL̄
DION̄. AL̄R. MARTINI
SEB̄. COS̄. ET. D̄. ADRI
ANI
ET
VX
E I'

che io traduco: *de sepulcro, Dionisii. Aurelii*, o *Alexandri, Martini, Sebastiani, Cosmae et Damiani, Adriani et uxoris ejus.*

De sepulcro messo in riscontro di *crux* e di *veste* del tronco superiore, deve riferirsi al Salvatore. Il genitivo degli altri nomi sarà detto da *reliquiae* sulla parte corrispondente alla facciata.

Mgr Lacroix interpretava *Dionisii Alexandrini:* io non sono di questo parere, giacchè un punto finale separa le due parole per farne due nomi distinti. Inoltre, è molto dubbio che la seconda lettera sia *L*; essa parte dall'*A* e raggiunge l'*R*; il che renderebbe anche possibile che fosse un *U*.

Et unendo *Cos* e *D.*, io non vedo che si possano separare. Mgr Lacroix faceva di *D* l'iniziale di *Divi* che allora si sarebbe riferito a *Adriani*, ma bisogna osservare che qui nessun nome di santo è stato precedentemente qualificato nè *divus*, nè *sanctus;* sarebbe dunque un'anomalia. Io preferisco vedere, con la liturgia che li unisce costantemente, *Cosmae et Damiani*, come più in basso santa Natalia è congiunta al suo sposo sant'Adriano. Nelle iscrizioni abbreviate come queste, in mancanza di spazio sufficiente, importa di controllare l'incisore con sè stesso e di giudicare il suo pensiero per analogia.

Aggiungerò una parola sull'epigrafia di questa croce. La scrittura è ferma e netta; certe lettere sono ineguali in altezza. Una è anche congiunta alla finale di *Adriani*, dove si nota un pentimento, cioè un colpo falso di bulino, ritoccato in seguito. La lettera romana vi domina per reminiscenza, ma già il *G* si arrotonda come nel gotico, l'*E* si presenta sotto due forme, l'antica e la nuova, imitata dal greco, nella quale un ardiglione esce dalla fibbia del dorso. Al rovescio, i punti sono rotondi e pieni; alla faccia, è un piccolo cerchio incavato.

Finalmente, l'incisore, che ha ritoccato col bulino la sua opera all'uscire dalla fusione, ha prima tracciato intorno all'iscrizione un doppio filo sottile che contorna la croce. Ivi, la sua mano meno sicura non ha profilato la linea con un tratto magistrale; si vedono i colpi lenti e ripetuti del cesello, che, sotto la pressione della mano o del martello, procede a scosse.

Tutto sommato, questa croce pettorale è un saggio molto interessante dell'oreficeria all'epoca di transizione, che dal XII entra nel XIII secolo.

X. BARBIER DE MONTAULT.

Riparazioni al dipinto di Tiziano rappresentante san Marco e quattro santi nella “ Salute „ a Venezia. — Il prezioso dipinto di Tiziano, rappresentante san Marco seduto in trono in mezzo a quattro santi in piedi, Sebastiano e Rocco, Cosma e Damiano, eseguito nel 1512 per la chiesa di Santo Spirito in Isola, e da quella passato già fin dal 1656, con bolla, da quanto si dice, di papa Alessandro VII e per decreto della Repubblica veneta, alla chiesa di Santa Maria della Salute, dove fu posto nel locale che sta tra la chiesa stessa e la sacrestia, aveva ancora bisogno, dopo pochi anni dacchè fu compiuto l'ultimo restauro, cioè dal 1883, di nuove riparazioni, essendovisi verificate alcune fenditure, cagionate dalla inopportunità del locale troppo caldo all'estate, ed all'inverno troppo freddo.

Perciò il quadro fu rimosso di là, e, come si usa in simili casi, trasportato nell'Accademia di belle arti, ove si eseguiranno in esso le necessarie operazioni per la sua conservazione.

Ora, trattandosi anche d'uno de' più importanti capolavori del grande maestro che lo eseguì nel 1512, rispecchiandovi tutta la potenza del suo stile e la magia della sua tavolozza, non senza una grande finezza giorgionesca di disegno e di sentimento, è da augurarsi che, compiute le riparazioni, il quadro non sia più ricollocato in quel sito che gli tornò fino ad ora tanto dannoso. E siccome tanto la sacrestia quanto la chiesa della Salute sono già riboccanti di decorazioni e d'opere d'arte, e queste non si potrebbero rimuovere dal posto originariamente occupato, anche perchè non fossero alterati il carattere e la fisonomia de' due ambienti, sarebbe necessario che il nobile capolavoro di Tiziano, il quale non potrebbe trovare nella Salute un conveniente collocamento, fosse lasciato in deposito nella stessa Accademia di belle arti, ove potrebbe stare stupendamente in compagnia di altri splendidi dipinti eseguiti dallo stesso maestro, e rappresentanti altre fasi della sua carriera artistica.

Sappiamo che il ministro della pubblica istruzione, tanto vigile custode della conservazione dei monumenti, ha già iniziato i necessari uffici per ottenere questo intento, e le autorità ecclesiastiche ed i preposti alla chiesa della Salute dovrebbero essere i primi ad applaudire a questo provvedimento che, mentre toglie loro una gravosa responsabilità, li mantiene però nel possesso dell'oggetto, il quale sarebbe restituito non appena essi avessero trovato un locale adatto e per la conservazione del dipinto e per il pubblico che ha diritto di andare a visitarlo.

Sappiamo eziandio che si avrebbe l'intendimento di esporre il quadro nella sala dell'Accademia dove stanno i bronzi, i quali, tolti di là, saranno trasportati nel Palazzo Ducale, ove, insieme cogli altri ivi tenuti in deposito, troveranno un più opportuno collocamento.

È da augurarsi che tutto ciò avvenga prestissimo.

N. B.

Palazzo Guastaverza a Verona e la conservazione de' monumenti. — È stata pubblicata, in data delli 22 aprile 1891, la sentenza del tribunale di Verona per la quale fu vietato al cav. Malfatti, di Ala, di modificare, e perciò di guastare, il prospetto monumentale del palazzo Guastaverza. Essa, venuta in seguito alla splendida difesa a pro dell'integrità de' monumenti, sostenuta dai signori avvocati senatore Augusto Righi ed Ettore Scipione Righi, è un documento che fa molto onore al presidente estensore signor Rigoni, e da cui trarrà gran profitto la nazione nelle sue preziose memorie artistiche, poichè la parte monumentale degli edifici è con finissimo acume ed abbondanti ragioni giuridiche e storiche considerata come un patrimonio pubblico.

Siamo adunque, forse per la prima volta nella storia del diritto, come giustamente osserva il giornale *La Riforma* (4 luglio 1891), di fronte ad una sentenza nella quale si estende il principio giuridico della prescrizione a usufrutti immateriali, principio ch'era d'altronde latente anche nel diritto romano.

Essa è anche molto solidamente fondata su qualche articolo del locale regolamento edilizio, in cui gli articoli 1 e 5 suonano in questo modo:

« Nessuno può eseguire un'opera edilizia o *modificare od alterare comunque l'aspetto esterno d'un edificio* senza averne prima fatta dichiarazione all'autorità.... »

« .... *Il proprietario deve poi attenersi alle norme che gli prescriverà l'autorità municipale sentita la Commissione d'ornato* ».

Poche città d'Italia, pur troppo, hanno votato il loro regolamento edilizio, adattandolo ai particolari bisogni, sì che parecchi Municipi ricchissimi di monumenti non hanno saputo finora, com'è detto nel citato articolo della *Riforma*, trar profitto dalle facoltà loro accordate

dalla legge comunale e provinciale, e lasciano quindi tanti tesori d'arte in balìa del primo acquirente, del suo capriccio, della sua barbarie o esosità.

Quindi è da tributar somma lode all'onorevole ministro Villari per aver testè diramato una circolare ai prefetti, pregandoli ad eccitare i Comuni a votare il regolamento edilizio, promettendo fin d'ora il suo concorso di studi, di documenti e di consigli per la compilazione dell'elenco de' monumenti, e suggerendo l'inserzione in ciascun regolamento dei seguenti tre articoli:

1. Il Municipio farà compilare un elenco degli antichi manufatti, delle costruzioni architettoniche e della parte monumentale degli edifici o ruderi che per speciali riguardi artistici e storici meritano di essere tutelati.

2. È vietato di scemare o di distruggere l'integrità, l'autenticità e l'aspetto pittoresco degli edifici compresi nel suddetto elenco. Il proprietario, prima di mettere mano ad alcun lavoro, dovrà chiederne il permesso alla Commissione edilizia.

3. Se nel restaurare o nel demolire un edifizio non elencato fra i monumentali, si venisse a scoprire qualche avanzo di pregio artistico o storico, il Municipio potrà far sospendere i lavori finchè la Commissione edilizia avrà deciso sui provvedimenti da prendersi.

In tal modo, e forse meglio che con una legge speciale sui monumenti, il ministro Villari ha provveduto a conservare alla storia ed all'arte i loro preziosi ricordi di tutti i tempi, ed alle singole città d'Italia le loro speciali caratteristiche, tutto ciò insomma che ne forma il principal vanto e le rende belle ed ammirate.

Quest'impulso venuto dal Governo sarà certo, come merita, secondato dai Municipi italiani.

E. A.

Ergastoli e fortezze monumentali. — Taluni fra i più cospicui monumenti d'architettura militare servono tuttora ad uso di penitenziario o di ergastolo. La Direzione generale delle carceri provvede alla loro conservazione, ben inteso però per quel tanto che può servire a' suoi scopi. Vi troviamo alterate con muri divisori, con l'otturazione di porticati e di finestre antiche, con apertura di finestre nuove, con scialbi d'ogni colore, le proporzioni e l'aspetto degli ambienti primitivi; ma tutte queste manomissioni furono perpetrate in gran parte al principio del secolo quando alle perturbazioni della supremazia napoleonica tennero dietro vari assestamenti politici, o per lo meno molti anni addietro, quando si credeva sufficiente tutela per un antico edificio l'averlo dichiarato monumentale.

L'odierna Direzione delle carceri non è responsabile delle maggiori alterazioni subìte dai castelli e dai conventi che sono fatti servire ad uso di penitenziario od ergastolo, e se qualche lavoro di adattamento fu necessario, non mancò di procedere d'accordo col Ministero della istruzione pubblica, per non danneggiarne la parte monumentale.

Probabilmente anche l'attuale Direzione delle carceri avrà di sua esclusiva iniziativa fatta qualche ulteriore modificazione agli edifici summentovati; ma l'avrà fatta talvolta persuasa di non scemare il valore storico-artistico, o nemmeno sospettando la monumentalità dell'edificio non menzionato in alcun elenco ufficiale. Comunque, si può affermare che anche le manomissioni avvenute a tutt'oggi hanno raggiunto per lo più il momento di equilibrio, tanto che non procederebbero più oltre dato che cause estranee non compromettessero maggiormente la integrità e l'aspetto vetusto e pittoresco dei nostri castelli e conventi. L'aver poi servito ad uso di carcere durante gli ultimi ottant'anni, rappresenta, convien confessarlo, la salvezza di alcuni monumenti che sarebbero ancor essi ridotti informi ruderi; e se un giorno potremo smurare arcate, riaprir feritoie, togliere suddivisioni di sale maestose, scrostare le molteplici imbiancature dai fregi castellani, lo potremo fare nelle vecchie ròcche che hanno servito ad uso di penitenziario e di ergastolo. Dei ruderi informi di castelli medievali, ingombri di macerie e d'ortiche, ne abbiamo anche troppi, e prima di lasciarne ridurre altri nella stessa condizione, togliendoli alla Direzione generale delle carceri, badisi anzitutto di assicurare loro i mezzi di essere mantenuti almeno nelle condizioni in cui si trovavano quando servivano da penitenziario o da ergastolo, togliendone solo le superfetazioni amovibili.

Pur troppo però una nuova causa si aggiunge adesso alle tante che hanno compromesso finora la integrità e l'aspetto pittoresco e vetusto degli edifici monumentali convertiti in penitenziari od ergastoli; questa causa è il nuovo codice.

Modificato sostalzialmente il modo di applicazione di alcune pene, riconosciuta la necessità della segregazione notturna di alcuni condannati, e della segregazione cellulare continua degli altri, ne deriva il bisogno di fare nuove riduzioni alle carceri odierne per adattarle ai precetti legali.

Già si prevede che alcuni penitenziari o reclusori (quello del castello di San Leo, nelle Marche, è uno fra questi) dovranno essere abbandonati come inservibili e non riducibili, ma altri che si troveranno riducibili è facile purtroppo il prevedere a quante nuove manomissioni ed alterazioni andrebbero sottoposti, e non ad alterazioni necessarie soltanto, ma a tutte quelle che in occasione di restauri si vanno facendo dagli esecutori o per aumentare l'entità del lavoro o per ostenta zione di gusto artistico che applicato alle carceri ed estrinsecato sotto forma di nuove intonacature o di tinte d'ogni colore stese sulle antiche muraglie, non è certo degno d'incoraggiamento.

Per tutelare efficacemente la incolumità degli edifici monumentali adibiti ad uso carcerario, era dunque necessario che fossero comunicati al Ministero dell'istruzione, volta per volta, i progetti di riduzione o di nuovo adattamento; che esso si procurasse le piante dei su indicati edifici, dimostranti in quali condizioni si trovano attualmente, e l'elenco generale delle carceri, reclusorî, penitenziari ed ergastoli, per verificare se oltre agli edifici compresi nell'elenco dei monumenti nazionali ve ne fossero altri di speciale importanza storica ed artistica.

Ciò è appunto quanto fu chiesto dal Ministero dell'istruzione a quello dell'interno, colla Nota pubblicata nell'ultimo Bollettino ufficiale.

Lo stesso Ministero ha rivolto domande congeneri a quello della guerra, il quale fa pur servire ad uso di caserme, di magazzini, di fortezze, ecc., edifici importanti per la storia e per l'arte, quantunque non noverati fra i monumenti nazionali; o già noverati fra i monumentali senza darne comunicazione alle Amministrazioni utenti, la cui responsabilità per ciò che fanno o disfanno non è quale e quanta dovrebbe essere.

Fatta la revisione degli elenchi e inscritta nel catalogo generale la parte monumentale degli edifizi in esso compresi, si provvederà alla necessaria regolare consegna.

Constatiamo intanto con vivo piacere che il primo passo fu fatto, e fatto bene. TIMARCHI.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

Alla Promotrice di Napoli, esposizione annuale, non sono stati ancora deferiti i premi. Notiamo intanto i lavori che meritano d'esser presi in considerazione.

Per la pittura: *L'angelo caduto,* e *Così m'amò* di Giuseppe Renda; vari paesaggi di Alceste Campriani, Francesco Mancini, Attilio Pratella, Vincenzo Caprile; *La danza del ventre,* di Ettore Cercone; *Arcadia* e *Ultima difesa,* di Saverio Altamura; *La quiete dopo l'uragano,* di Francesco Capuano; *Studio dal vero,* di Vincenzo Gagliardi; due pastelli, l'uno del Caprile, l'altro del Campriani; un acquerello, di Eduardo Dalbono; e, sovra tutti *Un ritratto,* di Umberto Veruda, *Lungo il torrente,* di Carlo Adolfo Barone, e alcune deliziose coserelline di Giuseppe Casciaro. Citiamo poi per qualche lavoro non trascurabile, Enrico Rossi, Vincenzo Irolli, Bernardo Hay, Pietro Scoppetta, Enrico De Cesare, Salvatore De Gregorio, Vincenzo Migliaro, Domenico Battaglia.

Per la scultura. Pregevolissima una *Testa di donna,* bronzo di Rocco Milanesi. Filippo Cifariello ha esposto *Ad majorem Dei gloriam,* opera che qui in Roma suscitò la discussione se fosse o no formata dal vero, ed ha ora la stessa sorte in Napoli. Il giovane scultore, per togliersi di dosso definitivamente questa censura, sta ora modellando una figurina di proporzioni così piccole da non potere incorrere in alcun modo nella solita taccia. E veramente il nuovo lavoro ha già qualità di finitezza straordinarie. È fuor di dubbio che il Cifariello possiede una fattura meravigliosa. Alla Promotrice egli ha pure un gesso, *Ultimi fiori,* figura grande al vero, che, a parer nostro, vince tutte le altre dell'esposizione napolitana. Rammentiamo poi Domenico Jollo, Vincenzo Alfano, Luigi De Luca.

In questa esposizione, gli amici e ammiratori di Gioacchino Toma, recentemente morto, hanno raccolto alcuni suoi quadri degni di particolar considerazione: *I smuzzatori, Il romanzo del monastero, Vesurio al tramonto, Il macellajo, Le orfane, Vesurio al mattino;* ventidue studi minori; *La madre di latte, Luisa Sanfelice.* Questi due ultimi quadri meritano la maggior lode.

***

Eugenio Maccagnani ha terminato un lavoro che è certo tra i suoi più finiti. Rappresenta una giovine dama romana che, seduta sur un banco semicircolare marmoreo da giardino, si volge un poco da una parte in soave atteggiamento d'aspettazione. È una piccola e gentile opera, la quale, nello stile e nell'intendimento, come nel tema e nei singoli particolari, deriva dall'Alma-Tadema. È difficile anzi che uno scultore s'accosti tanto al pittore, quanto ha voluto e saputo fare questa volta il Maccagnani rapporto al celebre interprete della vita dei Greci e dei Romani nel senso pittorico.

***

Gaetano Russo, vincitore del concorso per un monumento a Cristoforo Colombo, da erigersi in Nuova York dalla colonia italiana ivi residente, ha presentato alla Commissione il modello in gesso, grande al vero, della statua principale. Il lavoro è stato accolto con viva soddisfazione. Cristoforo Colombo è rappresentato in atto di osservare il lontano orizzonte, mentre con la sinistra regge la sbarra del timone.

Il Russo ha poi quasi terminato la modellatura del gruppo che dovrà ornare la base dello stesso monumento. È un genio che, con originalissima e caratteristica trovata, fa per girare un mappamondo, quasi cerchi se veramente dalla parte nascosta vi si possa scorgere la terra divinata dal Colombo.

***

Il 24 dello scorso aprile moriva in Genova il padre maestro Vincenzo Marchese, nel convento di Santa Maria di Castello. Egli era nato a Genova precisamente il 24 aprile, ottantatrè anni or sono. Forniti gli studi in Santa Maria della Minerva a Roma, dopo aver professato filosofia nel convento della Quercia, pubblicava, in quello di San Domenico, in Città di Castello, il suo

primo lavoro: *Cenni storici;* a cui tenne dietro, poco tempo dopo, la *Narrazione della vita e delle opere di san Tommaso d'Aquino.*

Più tardi, passato nel convento di San Marco a Firenze, ispirandosi alle pitture dell'Angelico e di Fra Bartolomeo, descrisse quel monumento e ne illustrò il più glorioso periodo storico. Ma il suo maggior lavoro è quello che s'intitola *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani.*

Ritiratosi nella città nativa, pubblicò i seguenti lavori: *Scritti vari; Saggio di conferenze religiose ad uso de' giovani; Delle benemerenze di san Tommaso d'Aquino verso le arti belle; Il camposanto.*

***

Le stanze dell'appartamento Borgia, annesse alla biblioteca Vaticana, stanno per essere sgombrate dei libri e delle stampe, e ridotte, per quanto è possibile, al primitivo splendore. La precipua cura è il ristauro del pavimento, per il quale ebbe già luogo un concorso.

Quando le stanze saranno pronte, le pitture meravigliose del Pinturicchio, quelle assai lodevoli di Benedetto Bonfigli, suo maestro, e i dipinti minori e gli stucchi di Perin del Vaga e di Giovanni da Udine che ne adornano le vòlte, potranno essere più largamente e degnamente conosciuti.

I libri e le stampe verranno trasportati in un appartamentino ora allestito al piano inferiore, dove è già collocata la statua colossale di san Tommaso d'Aquino, pregevole opera di Cesare Aureli, la quale era destinata a ornare la maggior sala della Biblioteca, ma si è creduto opportuno di mutar pensiero, affinchè la statua medesima non celasse parte dei dipinti onde le pareti sono fregiate, e questi, dal canto loro, non nocessero all'effetto di quella dandole un fondo troppo particolareggiato e di troppo viva colorazione.

***

Il presidente del Comitato promotore d'una Galleria italiana d'arte a Londra, G. Ambrosi, ha ricevuto lettere e cenni di congratulazione e plauso dal senatore Pasquale Villari, ministro dell'istruzione pubblica, dall'ambasciatore d'Italia a Londra, dal barone E. B. Heath, console generale italiano, dall'onorevole Paolo Boselli, dal senatore Giulio Monteverde, scultore, dal senatore Domenico Morelli, pittore, da John R. Whitley, presidente dell'Associazione delle esposizioni nazionali, ecc., dal comm. L. Bonacina, presidente della Camera di commercio italiana a Londra, dal cav. Roberto Froehlich, nostro console a Manchester, dal barone Testa, nostro vice-console a Newcastle-on-Tyne, dall'on. Ruggero Bonghi, da Roberto M. Stuart, editore del *Morning Post,* dal comm. Enrico Arbib, direttore amministrativo della Compagnia di navigazione italo-britannica, dal cav. C. de Bels Brounlie, ex-console inglese a Torino, dal prof. Cesare Mariani, pittore, da Ferdinando Fontana, da Ettore Ximenes, scultore, da T. Carew Martin, direttore della Galleria di Belle Arti nell'esposizione italiana del 1888, e finalmente dalla Camera di commercio e d'arti di Torino. Traduciamo la lettera del ministro della pubblica istruzione:

« Caro signore,

« L'idea di stabilire in Londra una Galleria permanente d'arte italiana è nobile, e il suo oggetto io considero di pubblica utilità ed importanza. Comprendo infatti che ne verrà protezione ed incremento alla dignità e all'onore del nostro paese e dell'arte così cara ad ogni italiano. Non posso perciò se non ringraziarla delle informazioni che Ella si è compiaciuto di fornirmi, e desiderare che l'istituzione, saviamente amministrata, possa produrre quei risultamenti che Ella ha il diritto di aspettarsi in codesta nazione, dove l'amore dell'arte e la simpatia verso l'Italia, quantunque di vecchia origine, non possono esser detta cosa trascorsa.

« Ubbidientissimo servitore

« Il ministro
« P. Villari.

« Sig. G. Ambrosi, Londra ».

***

È morto in Monaco di Baviera Ferdinando Gregorovius, noto ed amato in Italia quasi quanto nella sua stessa patria. Egli nacque nel 1821, a Neidenburg in Prussia. Giovinetto ancora, passò a Koenigsberg e studiò in quella università filosofia e teologia. Ben presto, rinunziando alla carriera ecclesiastica per la quale i parenti lo destinavano, si diede alla storia ed alla letteratura. A trentun anno venne per la prima volta in Italia; ma aveva già pubblicato i seguenti volumi:

Werdomar e Wladislao (1845).

Idea del platonismo (1848).

Guglielmo Meister del Goethe, considerato ne' suoi elementi socialisti (1849).

Canti polacchi e magiari (1849).

Storia dell'imperatore Adriano e del suo tempo (1851).

La morte di Tiberio (1851). I libri che vennero in luce in seguito al suo primo viaggio in Italia sono:

La Corsica (1854, in due volumi).

Le poesie di Giovanni Meli palermitano, tradotte in tedesco, lavoro ingente e aspro di difficoltà non proporzionate al possibile esito (1856).

Le tombe dei papi a Roma (1857), volume di bella lettura che insieme con quello che venne in luce più tardi, *Lucrezia Borgia,* è più largamente conosciuto da noi.

Euphorion, poema epico in quattro canti, su Pompei (1858).

Storia della città di Roma nel medio evo (cinque volumi, dal 1859 al 1865), grandiosa opera di cui è in corso di stampa la quarta edizione tedesca e intorno alla quale lavorava appunto il Gregorovius negli ultimi tempi, avendone già rifatto, migliorandola, la maggior parte. A proposito, ricordiamo un aneddoto. Essendo in Roma Teodoro Mommsen, e trovandosi a pranzo dalla erudita contessa donna Ersilia Lovatelli, v'incontrò il suo illustre compatriota e, come vuole la indole sua sarcastica, a certo punto della conversazione esclamò: Che bel libro si potrebbe scrivere su Roma nel medio evo!

In qual modo rispondesse il Gregorovius non sappiamo; forse tacque e fu meglio, poichè chi aveva lanciato la frase meritava un rispetto che la frase stessa non poteva ottenere.

Il Gregorovius ha varie altre pubblicazioni di vita italiana, come più espressamente lo indica il titolo di quella stampata in due volumi, a Lipsia, nel 1856, *Storia e scene della vita italiana*. V'è poi *L'estate del Lazio* (1863), e *Siciliana, escursioni a Napoli e in Sicilia* (1865), che, insieme con la prima, furono più tardi riunite in una pubblicazione in più volumi col nome di *Wanderjahre*. Dalle cose nostre si volse poi a quelle di Grecia e scrisse l'*Athenaide* e la *Storia della città di Atene nel medio evo*.

***

Il catalogo illustrato della regia Accademia di Belle Arti di Brera, per la prima esposizione triennale (1891), è cosa nuova in Italia, eppure non rimane inferiore ad alcun altro che soglia venire in luce all'estero. Oltre il catalogo propriamente detto, che è preceduto da una doppia pianta del palazzo accademico, abbiamo quaranta tavole di fototipia, accuratissime, eccellenti riproduzioni delle sculture e delle pitture esposte. È un elegante album; nulla stona, nemmeno la copertina, e questo è proprio da notarsi, perchè le copertine dei volumi illustrati troppo spesso da noi somigliano alle mostre dei bazar.

Le tavole che mi paiono più ragguardevoli sono: *Alla vanga*, gran tela di Arnaldo Ferragutti; *L'accusa*, quadro di V. De Stefani; *Sole d'autunno sul Sile*, e *Sole d'estate - campagna trevigiana*, paesaggi di Guglielmo Ciardi; *Studio dal vero*, e *Marzo*, paesaggi di Eugenio Gignous; *Notte di primavera*, paese di Bartolomeo Bezzi; *Orfanelle*, e un *Ritratto di signora*, di G. Grosso; un altro *Ritratto di signora*, del Ferragutti; *Ristauro*, quadretto di Vincenzo Volpe; *Chioggia - Ponte Vigo*, di L. Bazzaro; *Emigranti*, gruppo in gesso di D. Guidoni; *Ritorno*, quadro di Luigi Nono; *Studio*, pastello di Pompeo Mariani.

L'esposizione di Brera ha in tutto 630 numeri.

NECROLOGIA

ADAMO ROSSI.



ACQUI la sera del 5 marzo 1821 da Giosafat Rossi, mugnaio e valcheraio, e da Isabella Mencarelli — così leggiamo in un foglietto volante trovato fra le carte del compianto professore Adamo Rossi; — la mia casa natale insieme col molino è conosciuta sotto il nome di Rivolta (nello Statuto perugino del 1342 è detta Rivoltola) entro i confini della parrocchia di Petignano, nel Comune di Perugia. È quello uno degli storici molini, che vennero più volte distrutti dai nemici di Perugia, cominciando da Totila, per privare di farine la città.

« Passai gli anni dell'infanzia presso i miei buoni genitori, che svisceratamente mi amavano; ma l'educazione era quale poteva essere. Tra me ed il figlio di un lavoratore non v'era altra differenza che quella di abitare una casuccia un po' meglio arredata, di assidermi ad una tavola un po' meglio fornita e vestire nei giorni di festa un abito un po' meno sgualcito.

« Perchè imparassi a leggere fui mandato a scuola da un vicino contadino letterato, e poi da un maestro di villaggio, che nomavasi Filippo Monni, lanaiolo di professione. Credo che per nessun merito mi distinguessi tra la numerosa scolaresca che frequentava la sua officina, ch'egli, esercitando il suo mestiere e quello di maestro, convertiva in ginnasio, avendo per cattedra il banco dei cardi; ed i fanciulli presso una sedia leggevano il Giosafat e la Storia sacra; per esercizio mnemonico imparavano il catechismo. Passai in seguito al parroco, che misemi al latino di botto e lì mi facevo molto onore.

« Nel 31 ottobre del 1830 fui posto nel Seminario vescovile di Perugia, perchè il parroco prometteva bene di me; e questa era la miglior sorte a cui i nostri buoni genitori ci serbassero. Là dentro, indossando gli abiti clericali, assistendo ai diversi uffizi, ricevendo un'istruzione analoga a tutto questo, era naturale che si finisse per farsi prete ».

Fu difatti ordinato sacerdote e discepolo dell'abate prof. Raffaele Marchesi, dotto latinista de' suoi tempi e uno degli ultimi puristi, gli successe nella cattedra di rettorica del Seminario perugino.

Nel 1848, come cappellano dei volontari, si trovò ai combattimenti di Cornuda e di Vicenza. Tornato in Perugia, fu veduto di mal occhio dalle autorità e gli fu tolta la facoltà all'insegnamento, da cui traeva modo a vivere.

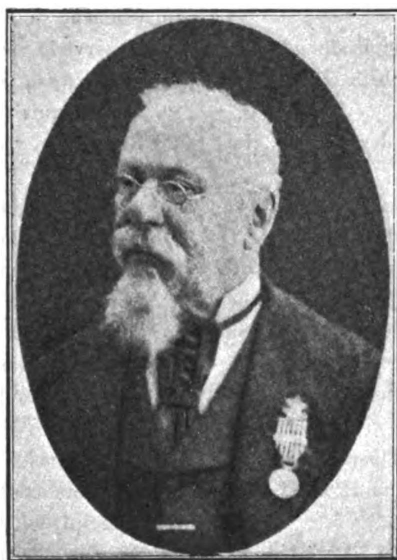
Nel 1860, caduto il governo pontificio, il regio commissario Gioacchino Pepoli gli affidò le cattedre d'italiano e di latino nel pareggiato liceo di Perugia, ufficio che tenne con molto onore per più di venticinque anni.

E con reputazione e competenza anche maggiori resse l'ufficio di bibliotecario della ricchissima Comunale perugina, ove portò uno zelo così operoso e raggiunse una dottrina in paleografia e nella storia medievale delle città umbre, che pochi ebbero uguale; onde era di continuo consultato dai più dotti ed eruditi uomini d'Italia e stranieri.

Nell'acre conflitto tra l'amore della patria e della libertà da una parte e le ingiunzioni del Vaticano dall'altra, conflitto che ha turbato e turba ancora tante coscienze, egli credette impossibile una concilizione e svestì gli abiti ecclesiastici, e incontrata una donna colta e affettuosa, la signora Celeste Ghirga, si unì ad essa in matrimonio civile, e ne ebbe due figlie dilettissime, delle quali una perdette nella tenera età di nove anni.

Nella pace domestica e in una solitaria villetta a pochi passi da Perugia visse gli ultimi 23 anni, che per lui, se si tolgono gli ultimi tribolatissimi, furono i più proficui agli studi e i più fecondi di lavori assai pregiati di erudizione storica ed artistica.

In questo tempo attese all'ordinamento delle biblioteche delle soppresse Fraterie, poi a quello



PROF. ADAMO ROSSI.

della comunale Pinacoteca e a cento altre brighe e commissioni che gli venivano date dalla fiducia del Gôverno, dei Comuni, dei privati.

Tra i lavori che meritano una più speciale considerazione fu, senza dubbio, la pubblicazione del *Giornale di erudizione artistica,* che cominciò nel 1872 e terminò dopo sei anni. Questa importante effemeride venne alla luce a cura della R. Commissione di belle arti nella provincia dell'Umbria, e fu edita dalla tipografia di G. Boncompagni in Perugia, e furono al Rossi compagni nel dirigerla i chiarissimi conte Giancarlo Connestabile e conte Gio. Battista Rossi-Scotti; ma lo scrittore più assiduo e molto spesso l'unico di quella rivista fu il Rossi. Lo stesso giornale ricomparve nel 1880, ma non durò che tre mesi.

Crediamo che il beneficio migliore che render si possa alla memoria degli scrittori sia quello di far note le opere loro, che sono a un tempo i diplomi della loro fama e sorgente di utile dottrina per coloro che ne devono proseguire gl'intendimenti e gli studi artistici o scientifici. Per questo appunto abbiamo con premura cercato di raccogliere l'elenco delle pubblicazioni del Rossi, che sono veri e saldi titoli di gloria per lui e possono tornar utili ai diligenti cultori delle storiche e artistiche discipline.

Pur troppo non crediamo di essere riusciti a compilare un catalogo completo di tutti gli scritti del Rossi; ma ad ogni modo pensiamo che non possano essere molti i lavori di lui sfuggiti

alla nostra attenzione, e quelli che abbiamo raccolti sono indubbiamente bastanti ad assicurargli un posto elevatissimo fra i dotti ricercatori di notizie patrie, singolarmente nel campo della storia dell'arte.

Ecco l'indice dei lavori originali di storia e di critica artistica pubblicati dal Rossi:

1. Cenno storico sulla chiesa della Consolazione in Todi, pubblicato nel vol. I del *Giornale di erudizione artistica.*
2. Documenti intorno alla statua di Giulio III, gettata da Vincenzo Danti (Ibid.).
3. Maestri e lavoratori di legname in Perugia nei secoli xv e xvi (Ibid. V. vol. degli opusc., lett. *A*).
4. Rocco da Vicenza nell'Umbria (Ibid.).
5. Prospetto cronologico della vita e delle opere di Matteo da Gualdo, pittore (Ibid. V. vol. degli opusc., lett. *F*).
6. Documenti per completare la storia di alcune opere di Raffaello già esistenti nell'Umbria (Ibid. e nei volumi seguenti).
7. I pittori di Foligno (Ibid. V. vol. degli opusc., lettere *C* ed *E*).
8. Di Galeazzo Alessi, architetto perugino, memorie attinte dai patri scrittori ed archivi, pubblicate nel vol. II dello stesso Giornale (V. vol. degli opusc., lett. *B*).
9. Francesco di Valeriano, detto il Roscetto, ed i suoi figli Federico e Cesarino (Ibid. V. vol. degli opuscoli, lett. *G*).
10. Documenti per la storia della scultura ornamentale in pietra (Ibid.).
11. Lorenzo ed Ambrogio Maitani al servizio del Comune di Perugia, pubbl. nei volumi II e III dello stesso Giornale.
12. Storia artistica del Cambio di Perugia, pubbl. nel vol. III dello stesso Giornale (V. vol. degli opusc., lett. *D*).
13. Sano di Matteo, architetto e scultore senese in Perugia (Ibid.).
14. Documento intorno alla statua di Villano, da Padova, innalzata dai Perugini a Paolo II (Ibid.).
15. Il Palazzo del capitano del popolo a Perugia (Ibid.).
16. Prospetto cronologico della vita e delle opere di Agostino Ducci, scultore fiorentino, pubbl. nel volume IV dello stesso Giornale.
17. M. Lorenzo di M. Alessandro, pittore severinate, commentario (Ibid.).
18. Giacomo di Lorenzo, musaicista e pittore bolognese al servizio dell'Opera d'Orvieto, pubbl. nel vol. V dello stesso Giornale.
19. Sulle requisizioni dei quadri fatte a Perugia dalla Francia ai tempi della Repubblica e dell'Impero. (Ibid.).
20. Memorie sulla cattedrale di Foligno, pubbl. nel volume VI dello stesso Giornale.
21. Memorie di musica civile in Perugia.
22. I ricamatori in Perugia nella seconda metà del Quattrocento.
23. Cola dell'Amatrice, nuovi documenti pubblicati nel fascicolo I della seconda serie di detto Giornale.
24. Compromesso con Bramante e sentenza di lodo da lui pronunziata (Ibid.).
25. Principî dell'Accademia del disegno in Perugia.
26. Sei documenti inediti sopra alcune fabbriche perugine del secolo xv, pubbl. in occasione di nozze.
27. Il Palazzo del Popolo in Perugia, monografia 1864.

Ed ecco ora l'elenco degli scritti editi per cura del Rossi:

1. *Ciatti.* Vita di Adriano Baglioni.
2. *Anonimo.* L'Ave Maria volgarizzata.
3. Iscrizioni della famiglia Baldeschi.
4. *Cancellotti.* Memorie del Monastero di Santa Margherita.
5. *Anonimo.* Poesia lamentevole o versi di Narciso.
6. *Sinibaldo da Perugia.* Canzone.
7. *Anonimo.* Leggenda di Sant'Agnese (Lez. testo).
8. *Id.* (Lez. ammen.).
9. *Fra Cherubino.* Regola di vita matrimoniale (Br. scelto).
10. *Anonimo.* Morte e sepoltura di Santa Caterina da Bologna.
11. Sei sonetti di *L. Spirito.*
12. Dodici lettere di *Baldassarre Ansidei.*
13. Laude di *Gabriele Capodilista.*
14. Due sonetti di *Dante.*
15. Tre poesie di *Lorenzo Spirito.*
16. *Fra Paolino.* La seconda parte *de Beato Regimine.*
17. *Carbone.* Saggio di facezie.
18. *Dante.* Due Sonetti.
19. *Id.* Altra edizione con nota bibl. sui tre codici danteschi della Comunale di Perugia.
20. *Carbone.* Tre facezie di Dante Allighieri.
21. Canzone tratta dal codice I, 26 della Comunale di Perugia.
22. Quattordici scritture italiane (Lez. testo).
23. *Id.* (Lez. ammend.).
24. Lettere ad illustri Perugini.
25. Quaderno della Cronaca del *Graziani.*
26. *L. Spirito.* Cap. 3° e 4° del Lamento di Perugia.
27. *Anonimo.* Il Contado di Perugia.

28. Donazione di Coppoli ai Francescani.
29. Quattro lettere del duca di Guisa.
30. Documenti sopra alcune fabbriche perugine.
31. Narrazione ed epigrafi su Braccio Fortebraccio.
32. Vita di Braccio Fortebraccio.
33. Leggenda e miracoli di Sant'Ercolano.
34. La venuta di Lucrezia Borgia a Perugia.
35. Tre novelle di *Anton Francesco Grazzini.*
36. Volgarizzamento di quattro Evangeli.
37. Ricordi di Giulio di Costantino.
38. Notizie e saggi di uno scritto di Lorenzo Spirito.
39. Documenti alla storia di Perugia di L. Bonazzi.
40. Sonetto di Bald. Olimpo da Sassoferrato.
41. Storia dello Sposalizio di M. V.
42. Novella tradotta dal latino dal *Bonciari.*
43. Saggi del volgar perugino del Trecento.
44. *Bonciari.* Lettere.
45. Il Cantico del Sole.
46. Un capitolo della *Franceschina.*
47. Saggio di canti carnascialeschi perugini.
48. Capitolo di *Alfano Alfani.*
49. Saggio di rispetti (in miscellanea).
50. Ode di Orazio tradotta.
51. Le similitudini della celibe e della maritata, tradotte.
52. *Assunta Pieralli.* Canzone in morte di Pompeo Danzetta.
53. *Assunta Pieralli.* Giulia Aldobrandi.
54. Spettacolo carnevalesco in Perugia.
55. Sul Monte dei poveri in Perugia.

All'elenco delle importanti pubblicazioni del Rossi, aggiungiamo quello dei suoi lavori preparati per la stampa, che hanno un grande interesse, come quelli che sono il frutto di lunghe e intelligenti fatiche, e che speriamo di vedere presto pubblicati a vantaggio della storia e degli studiosi e ad incremento della fama del loro autore:

1. La Cattedrale di Perugia, Memoria con documenti.
2. La fontana e l'acquedotto di Perugia, Memoria con documenti.
3. L'arte della Pittura in Perugia dal XIII a tutto il XVI secolo, Memoria con documenti.
4. Archivio Sanzio raccolto e ordinato:

   Parte I. Genealogia e parentela di Raffaello.

   Parte II. Prospetto cronologico della vita e delle opere di Raffaello.

   Parte III. Miscellanea Raffaellesca.
5. Catalogo storico-descrittivo della Pinacoteca Vannucci in Perugia:

   Sezione I. Vecchi maestri senesi, perugini, fiorentini, ecc.

   Sezione II. Il Perugino, suoi scolari e contemporanei.

   Sezione III. Maestri di varie scuole vissuti nella seconda metà del 500.

   Sezione IV. Maestri del 600 e del 700.
6. Discorsi recitati in occasione della distribuzione dei premi ai giovani dell'Accademia di belle arti in Perugia:

   Nell'anno 1889. Sopra le doti necessarie ad ogni artista, *genio, gusto ed abilità.*

   Nel 1883. Sopra gli architetti perugini fra Bevignate, Bartolomeo Mattioli e Galeazzo Alessi.

   Nel 1886. Sopra la differenza tra l'estetica delle arti del disegno e quelle della parola.

Dopo quello delle sue opere, inutile ci sembra dare l'elenco, che sarebbe interminato, delle onorificenze, che gli furono meritamente concesse; fu socio onorario di un gran numero d'Istituti letterari e di Arti belle, socio corrispondente dell'Istituto archeologico germanico in Berlino, Roma ed Atene, ispettore degli scavi e monumenti in Perugia, socio della R. Deputazione di storia patria per le provincie della Toscana, dell'Umbria e delle Marche, cavaliere della Corona d'Italia, presidente del Comitato dei veterani, ecc.; egli avrebbe potuto compiere tranquillamente una vita così bene spesa a profitto degli studi, delle lettere e dell'arte; ma un fiero colpo gli era nei suoi ultimi anni riserbato, che doveva fiaccare la sua fibra robusta e il suo animo altero.

Tra il maggio e l'agosto del 1885 avvenne il furto di un prezioso libro della Comunale perugina, il *Cicerone, De Officiis,* che gli costò non solo il licenziamento dalla biblioteca, ma gli fu sorgente di tali amarezze, che furono cagione indubbia del suo fisico deperimento.

Nell'86, dopo aver reso la consegna della biblioteca, fu colto da una grave malattia, che durò tre mesi; rinunziò allora alla cattedra del liceo, dovette subire un processo in prima e in seconda istanza, e quantunque risultasse affatto innocente del furto, fu tuttavia incolpato di non aver adoperata tutta la necessaria diligenza, che avrebbe potuto impedire la perdita del *Cicerone.*

La leggenda orientale ci parla di una Peri bandita dal paradiso, che vaga presso la porta a lei contesa e si consuma nell'amaro esilio a cui è condannata. In simile angoscia logoravasi il Rossi, che dopo aver vissuto per più di trent'anni le intere giornate nella sua biblioteca, di cui conosceva i più minuti ricetti, adesso ne veniva allontanato.

Gli giunse in questo tempo l'invito di recarsi nella vicina Bevagna per insegnare in quel ginnasio, ed egli vi si recò e vi stette due anni; fu colto da un primo attacco di apoplessia il 3 novembre dell'88 e la paralisi semilaterale si fece completa il 20 agosto dell'anno successivo.

In tale infelicissimo stato si mostrò sempre buono, coraggioso e paziente. Le sue carte, i suoi libri formavano tutta la sua vita. La maggior privazione era quella di non poter più scrivere. Negli ultimi tempi la sua fisonomia era tanto cambiata; e il suo sorriso pareva volesse dire: ecco, il sacrificio della mia vita è ormai compiuto!

La mattina di domenica 22 febbraio del 1891 cessò di penare.

La notizia della sua fine fu udita con sommo cordoglio, non solo in Perugia, ma in molte altre parti d'Italia, dove era noto il suo sapere e la sua dottrina.

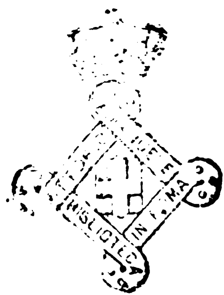
Alla memoria del nostro antico maestro consacriamo questi brevi cenni che danno una troppo imperfetta idea di una vita interamente consacrata agli studi ed alla patria.

Perugia, giugno 1891.

LEOPOLDO TIBERI.

DOMENICO GNOLI, *Direttore responsabile.*

ROMA - Tip. dell' Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.



UN CAPOLAVORO DI SCULTURA FIORENTINA DEL QUATTROCENTO

A VENEZIA



ON particolare attenzione gli storici dell'arte veneziana si sono da poco tempo volti a ricercare quale influenza abbia esercitato sullo sviluppo della scultura veneziana del Rinascimento la presenza di artisti fiorentini o dei loro lavori in quella città.

Ai fatti già notissimi, che Donatello eseguì una statua per Santa Maria dei Frari, e che Andrea del Verrocchio modellò il monumento equestre del Colleoni, se ne vennero recentemente ad aggiungere degli altri. Anzi qualche storico moderno giunge a credere che, invece di alcuni casi isolati, si debba ammettere tutta una serie di impulsi di maggiore o minore importanza, e così ragionando, cerca fuori di Venezia le cause d'ogni progresso che si nota nella scultura veneziana. Perciò s'impone sempre più la questione se fra il San Giovanni Battista di Donatello e la statua di Bartolomeo Colleoni del Verrocchio si debba anche tener conto di altre opere fiorentine, od anzi se l'estendersi del gusto e della maniera toscana nella plastica veneziana si debba spiegare con la presenza di un maestro forestiero.

Fra gli artisti che trasportarono a Venezia i germi dell'arte fiorentina, si vuol porre ora anche Bartolomeo Bellano di Padova. « Quest'opinione — dice A. G. Meyer[1] — si fonda anzitutto sulla tradizione storica. La notizia dataci dal Vasari della collaborazione del Bellano alla statua del Colleoni non è ancora sufficientemente confermata; ma qualche cosa di vero c'è senza dubbio. Di maggiore importanza appare il fatto, recentemente scoperto, che l'artista padovano si recò nel 1479 a Costantinopoli,[2] il quale viaggio si collega colla missione ufficiale di Gentile Bellini alla corte del sultano Mohammed II.[3] Il fatto poi che il Bellano sia stato colà inviato per decreto del Consiglio di Venezia, ci lascia congetturare che egli già prima si sia acquistato nome in Venezia co' suoi lavori.

« E di fatto non ne mancano le tracce fra i monumenti eseguiti a Venezia in quel tempo, in alcuni dei quali si riscontrano delle analogie di stile colle sue sculture in marmo esistenti a Padova; e questa analogia si manifesta nel modo più notevole nell'interno del San Giobbe ».

[1] *Jahrbuch der kön. preuss. Kunstsammlungen,* 1889, p. 193.

[2] B. Cecchetti, nell'*Arch. Ven.,* 1887, XXXIV, p. 213.

[3] *Repertorium für Kunstwissenschaft,* 1889, p. 214.

Le sculture della chiesetta di San Giobbe sono da ben un secolo (1759-1860) oggetto di una controversia, la quale ai nostri giorni si è piuttosto dimenticata che decisa. Appena ci mettiamo ad esaminare da vicino il carattere stilistico di questa decorazione in marmo, ci troviamo in mezzo a questa questione e dobbiamo rifarci da capo e ricorrere alle notizie raccolte da Francesco Sansovino alla fine del Cinquecento.[1]

Il contrasto fra gli scrittori comincia a proposito della prima cappella a sinistra, eretta da Pietro Grimani, procuratore di San Marco, e cozzano fra di loro le più svariate opinioni, senza che nessuno si accorga del primo errore che è causa della lite.

Giovanni Bottari, ristampando e commentando il Vasari, in fine del primo tomo (Roma 1759) aveva aggiunto alla pagina 389 del testo una nota, la quale divenne il pomo della discordia:

« Io trovo nel *Forestiere illuminato,* dove si descrivono le cose rare di Venezia, stampato quivi l'anno 1740, in-8°, a c. 174, che in San Giobbe, alla cappella Grimani, la tavola dell'altare è di scultura in marmo, fatta da Antonio Ruscelli fiorentino. Questo autore mi è affatto ignoto, e dubito che sia errore, e si debba leggere Antonio Rossellini, e quantunque il Vasari non dica che egli sia stato a Venezia, ma in molte altre città, può aver mandato a Venezia questa tavola ».

Questa congettura filologica è combattuta dal Cicognara nella *Storia della scultura,* IV, 159 (Prato, 1823):

« La sola affinità del nome di uno scultore e la supposta storpiatura della parola non debbono esser le basi sulle quali uno scrittore possa fondare un'opinione in materie di fatto: e da questa maniera di giudizi debbono essere avvenuti molti errori, che copiandosi dall'uno all'altro hanno imbrogliata infinitamente la storia delle arti ».

Benchè completamente d'accordo colla condanna energica dei compilatori i quali, ammaestrati solo negli studi letterari, infestano la storia dell'arte con quello scompiglio di combinazioni temerarie, crediamo di non dover seguire il discorso del Cicognara, senza osservare che il Bottari, da filologo, era pienamente in diritto di combinare i due nomi Ruscelli o Rosselli e Rossellino, perchè quella così detta storpiatura del nome fiorentino si trova dappertutto in un autore fiorentino della prima decade del Cinquecento, negli scritti del quale il Vasari, il Sansovino ed altri hanno preso tante informazioni, cioè in Francesco Albertini. Come nel latino del suo *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae* (Romae, 1510, lib. III, cap. XVII, f. 101) tra gli scultori fiorentini nomina « Antonium Rossellum », così nel volgare delle sue *Memorie di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia* (1510), f. 4, parlando del lavabo nella sagrestia di San Lorenzo, l'ascrive ad Antonio Rossello, e a f. 6^b, accennando alla celebre Madonna del latte in Santa Croce, invece di Antonio Rossellino ci dà il nome storpiato « Ant. Rossell. ». S'intende dunque da sè che i Veneziani ne fecero un Antonio Ruscelli fiorentino. Ma rendendo così giustizia al Bottari quanto all'identità del nome, non si deve nascondere che questa congettura puramente filologica e per di più di un autore come il Bottari, non ha nessun valore e che l'argomentazione del Cicognara condanna a giusto titolo tal maniera di giudicare in materie di fatto, dove invece l'analisi dell'opera dovrebbe essere la condizione *sine qua non.*

« Le opere di scultura e di pittura — egli dice — come gli scritti, hanno la loro fisonomia, e da questa debbono prima che da ogni altra cosa trarsi le induzioni per simili dubbi: ed ove interamente manchi una qualche rassomiglianza od analogia di stile, è meglio rimanere nell'incertezza di quello che prescindere dall'ispezione del monumento fidandosi a così deboli congetture: cosa che certamente non fu fatta dall'autore della nota citata, poichè avrebbe veduto non esservi alcuna sorte di relazione tra lo stile di queste sculture piuttosto tozze, e l'eleganza e la pulizia dei lavori di Antonio Rossellino. Esse non sono di scalpello volgare, poichè ricordano il buono stile di quei tempi, quando anche non appartengano a un'epoca inferiore di non pochi anni, mentre la cappella sembra essere stata decorata da quel Pietro Grimani che vi fu sepolto, e

[1] F. SANSOVINO, *Venezia descritta,* 1581.

le cui iniziali stanno scolpite sul dossale dello stesso altare, P. G., come si legge chiaramente nella lapide:

PETRUS GRIMANUS FRANCISCI F.
OB SUMMAM IN PATRIAM CHARITATEM
PROCUR. DIGNITATEM ADEPTUS
HOC SIBI ET UXORIB. MONUMENTUM F. C.
ANNO DOMINI MDLIII DIE XXII MARCI (*sic*).

« Probabilmente la scultura fu fatta eseguire dallo stesso diversi anni prima della sua morte, allorquando, per la generosa sua pietà, fu decorata la cappella e l'altare, e ciò per conseguenza dopo la morte del Rossellino. Chi sia poi questo Ruscelli o Rosselli non si dirà, nè ci accadde per quanta diligenza fosse adoperata nella ricerca di questo nome, di trovarlo scolpito in alcuna parte della cappella o dell'altare, notando qui che moltissimi toscani lavorarono in Venezia, come abbiamo veduto e avrem luogo di osservare; e che se si volesse fare un elenco degli artisti, dei quali è oscuro il nome e non sono citate le opere, ovvero di opere delle quali è incerto l'artefice, non breve catalogo e singolare potrebbe compilarsi; ma l'oggetto di questa digressione non nasce già da una smisurata voglia di critica: unicamente proviene dalla riflessione che le opere di Antonio Rossellino essendo poche e bellissime, nè da tutti conosciute, potrebbe avvenire che alcuno dimorante in Venezia e non mai stato in Toscana, per avventura fidatosi alle note del Bottari, argomentasse il merito di questo autore dall'indicata scultura in San Giobbe ».

Peccato che il Cicognara, ragionando tanto bene delle sculture di Antonio Rossellino e predicando tanto bene lo studio delle differenti fisonomie dei monumenti, non si sia servito degli occhi con un po' più di circospezione, invece di affaticarli nella ricerca di un nome, di un'iscrizione, cose delle quali si fidava più che non del carattere artistico personale, della impronta originale della mano del maestro.

Un poco avanti andiamo in questo senso col Selvatico, il quale nella monografia *Sull'architettura e scultura di Venezia* (1847) comincia almeno a descrivere la decorazione della cappella di San Giobbe (p. 235 segg.).

« Nella prima, eretta a spese di Pietro Grimani, l'arcone è decorato da frutti e fogliami e sorretto da pilastri corintii, la cui savia trabeazione gira pei quattro lati della cappella stessa. Sull'altare v'è una figura di San Luca, che quantunque proclamata bellissima dal Moschini è ben lontana dall'esser tale; al fianco d'essa stanno due angeli; sul parapetto dell'altare v'è in mezzo rilievo un San Pietro. Il Sansovino ci lasciò scritto essere stato scultore di tutte queste opere un Antonio Rosselli di Firenze, che il Bottari poi nelle note al Vasari credette quell'Antonio Rossellino, il quale insieme a Bernardo di lui fratello fu uno dei luminari della scultura fiorentina. Ben però osserva a questo proposito il Cicognara, troppa corrervi differenza fra queste mediocri opere di San Giobbe e quelle egregie che Firenze serba del Rossellino, perchè si possa soscriversi all'opinione del credulo annotatore. È indubitato per altro che questa cappella Grimani mostra nel gusto degli ornati e nelle modanature il fare dei toscani.

« E lo mostra del pari la seguente anch'essa decorata di ornatissimo arcone e dei consueti pilastri. La sua vôlta è poi scompartita in circoli in cui stanno evangelisti di terracotta dipinti ed invetriati alla guisa dei lavori della famiglia della Robbia. Quelle mezze figure non son gran cosa, ma rammentano senza dubbio il puro stile fiorentino d'allora ».

È strano; pare che lo scrittore abbia l'intenzione di formarsi un giudizio completo; ma dopo i primi passi, proprio al punto critico, si ferma e lascia andare il resoconto.

Segue un tedesco, l'architetto Oscare Mothes, che ci offre una *Storia dell'architettura e scultura di Venezia* (Lipsia, 1859-60), opera dedicata a Giovanni re di Sassonia, Philalethes, autore d'una traduzione della *Divina Commedia.* Nel secondo volume (p. 80) ripete quasi letteralmente la descrizione di Pietro Selvatico, ma (a p. 32), ragionando dell'ipotesi del Bottari intorno al Rossellino, si mette a contraddire la sentenza degli autori italiani.

Quanto alle sculture della cappella Grimani, « non vorrei — dice egli — consentire nel giudizio del Cicognara e del Selvatico, che questi lavori stieno troppo indietro alle opere del Rossellino

a Firenze, per essere ascritti a lui; perchè potrebbe darsi che il maestro non ne abbia fatto che i modelli e che i garzoni incaricati di eseguirli in marmo non vi sieno riusciti bene. Anzi quest'ipotesi mi pare più verosimile ancora in riguardo allo stile della decorazione stessa; la disposizione ed i profili delle modanature, il gusto degli ornati, la composizione dei gruppi hanno qualche rassomiglianza colle opere di Antonio, il quale, come è noto, era inclinato alla maniera di Luca della Robbia. [1]

« D'altra parte però non si può negare che quella tenera grazia, quella morbidezza del fare, le quali distinguono le opere del Rossellino, non si trovano affatto in queste sculture. E poi si crede che Antonio Rossellino sia morto prima del 1470, mentre la cappella Grimani non può esser incominciata prima del 1471, essendo stata, come si vede, aggiunta quando la chiesa era terminata, cioè dopo il 1471. Inoltre quel Pietro Grimani, che la fece costruire, non può esser nato prima del 1460 perchè suo padre era nato nel 1435. Così pare poco verosimile, che la cappella sia stata eretta prima del 1480 ».

In questo ragionamento si contengono alcuni errori, perchè sappiamo adesso per le indagini del Milanesi, che Antonio Rossellino deve essere morto prima di finire i lavori della cappella Piccolomini nella chiesa di Monte Oliveto a Napoli, cioè nel 1478 o 1479. Del padre di Pietro Grimani, di nome Francesco, come lo dice l'iscrizione della cappella a San Giobbe citata dal Cicognara, abbiamo nella *Venetia descritta* del Sansovino l'iscrizione sepolcrale, fattagli fare dai tre figli Marc'Antonio Vincenzo, Pietro e Andrea, nell'anno 1539, iscrizione in cui i due primi si chiamano « Procuratori di San Marco ». Morì il padre, come si legge, nell'età di 85 anni, per cui dev'essere nato nel 1454, più tardi di quello che crede il Mothes. E l'iscrizione di Pietro a San Giobbe porta la data 1553 e dice che era vedovo di due mogli sotterrate nella cappella. Ma lasciamo per adesso la combinazione delle notizie storiche, per sentire dapprima la sentenza definitiva del Mothes.

« Con tutto ciò — egli dice — non credo che abbiamo da riconoscere un'opera di Antonio Rossellino »; e a p. 80 aggiunge: « È certo dunque che questo Antonio Ruscelli si deve riguardare come un discepolo dei Lombardi (di Venezia), benchè prima di venire a Venezia debba avere studiato a Firenze.

« La seconda cappella somiglia alla prima nella disposizione dell'interno, come nella decorazione dell'arcone; nella vôlta si vedono quattro medaglioni in terracotta della maniera dei Robbia. Il lavoro nell'insieme è buono e richiama alla memoria il fare dei fiorentini ». A dire il vero l'autore non fa che ripetere il giudizio del Selvatico.

Anche il dottor A. G. Meyer, ricercando nei monumenti sepolcrali di Venezia le tracce dell'arte fiorentina, e specialmente del Bellano, fu impressionato da questa cappella più che da tutte le altre parti del San Giobbe. « Appare molto spiccatamente l'affinità di stile fra i lavori in marmo del Bellano a Padova e la decorazione dell'interno del San Giobbe, e più particolarmente della seconda cappella a sinistra, in cui l'altare, tanto nelle figure quanto negli ornati, ci riporta direttamente alla decorazione della parete della sagrestia del Santo eseguita dal Bellano. [2]

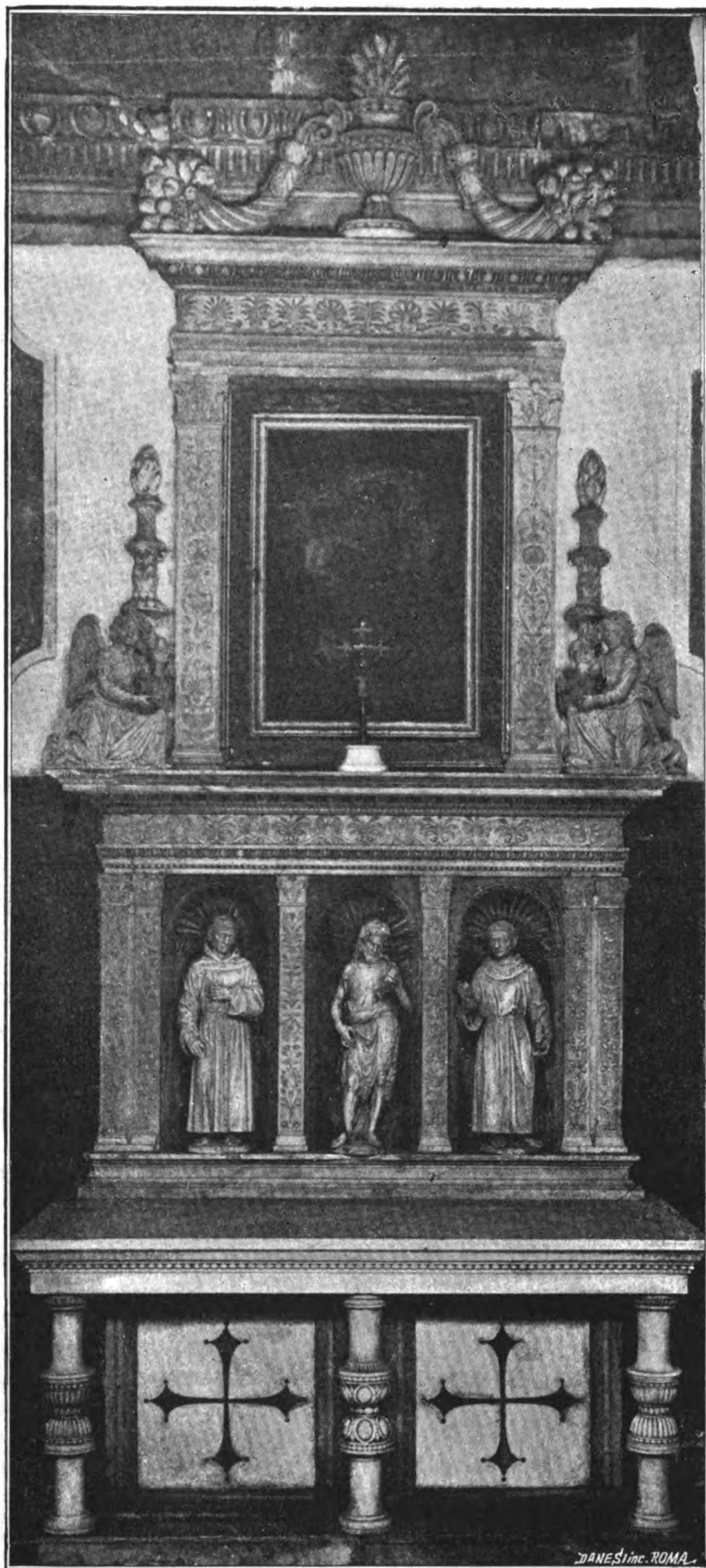
Poco dopo, essendo ritornato anch'io a Venezia, fui sollecitato dal dott. Semrau di Breslavia a vagliare il giudizio del Meyer; [3] dopo un primo esame dell'altare io gli scriveva: « L'ispirazione dell'opera mi sembra troppo puramente toscana, e troppo fino ed elevato mi pare il gusto delle figure, per poterle attribuire al Bellano. E in presenza della vôlta coi medaglioni in terracotta invetriata, lavori indubbiamente robbiani, non vorrei pronunciare che il nome di un artista fiorentino degno di splendere fra i primi maestri della seconda metà del Quattrocento ».

Senonchè continuando le indagini ed estendendole alle singole particolarità, mi riusciva difficile riconoscere la mano di uno stesso artista in tutte le parti dell'altare.

[1] Leggendo questa caratteristica mi viene il dubbio, che l'autore tedesco abbia fatto un po' di confusione tra gli appunti da lui presi nel suo viaggio a Venezia, perchè il nome della Robbia pare che accenni alla seconda cappella, mentre si parla ancora della prima. Ma la digressione è breve ed egli ritorna subito in carreggiata.

[2] *Jahrbuch der kön. preuss. Kunstsammlungen*, 1889.

[3] Max Semrau, *Donatello's Kanzeln in San Lorenzo*, Breslau, 1891, p. 159, nota.



ALTARE NELLA CAPPELLA DI SAN GIOVANNI

(Chiesa di San Giobbe in Venezia).

L'alzata dell'ancona di marmo colle tre nicchie fra svelti pilastri ed i profili della cornice e dei postamenti mi richiamavano subito la memoria di simili lavori fatti da Benedetto da Maiano come l'altare nella chiesa di Montoliveto a Napoli. Però nella statua principale si mostrava indubbiamente il carattere personalissimo d'un altro artista fiorentino, i cui lavori si scambiano ancora tanto ostinatamente con quelli di Benedetto da Maiano.

Tentando poi di render conto a me ed ai lettori di quest'attribuzione, fondata unicamente sul carattere e lo stile dell'opera, e provando di convincere anche altri dell'autore scoperto all'improvviso, o almeno di far vedere loro la differenza della fisonomia, che vedevo io, mi trovai in mezzo alla controversia intorno alle sculture della cappella Grimani e fui costretto a ricorrere al primo autore della tradizione letteraria, Francesco Sansovino, ed alla sua descrizione di San Giobbe.

La seconda cappella a sinistra, da tutti gli altri scrittori posta in seconda linea o quasi trascurata, per me, naturalmente, era divenuta la cosa principale, e pel suo valore artistico pareva più importante del resto. Riconosciuto una volta il carattere fiorentino, l'intera decorazione apparteneva alla seconda metà o meglio all'ultimo terzo del Quattrocento, e storicamente si metteva in fila colle celebri cappelle a San Miniato di Firenze, Monte Oliveto di Napoli, dell'Osservanza di Siena, ecc. Però, essendo stata eretta la chiesa di San Giobbe dal doge Cristoforo Moro fra il 1462 e il 1471, l'anno di sua morte, siamo d'accordo colla cronologia, e la seguente decade, dal 1470 al 1480, si offre come epoca probabile anche per la nostra cappella fiorentina.

Sull'altare si alza una pala di marmo, la parte principale della quale, sotto la cornice di bella e fina modanatura, tra svelti pilastri di marmo bianco, contiene tre nicchie a forma di tribunette terminate in alto con la solita conchiglia, scolpite in marmo scuro, modestissime nell'ornato per far risaltare nel miglior modo le statuette di marmo bianco. I pilastri pure, semplici tra le nicchie, raddoppiati in sulle cantonate della pala, sono lavorati in bassorilievo, ma decorati di bellissimi fogliami d'una finezza straordinaria. Alcuni di questi ornati vegetali, come la palmetta di fagioletti, foggiata a raggi come una stella, rammentano il gusto di Benedetto da Maiano, ma le forme più morbide di frutta e fiori, le spighe ed i ciuffetti d'erba in cima a quel fogliame fantastico, rassomigliano piuttosto a lavori di scultura fuor di Firenze, come quelli che vediamo negli altari e monumenti sepolcrali eseguiti in Roma sotto il pontificato di Sisto IV, di Innocenzo VIII e di Alessandro VI, oppure nelle porte del palazzo d'Urbino, del tempo di Guidobaldo II, meraviglie di rilievo in marmo, alle quali s'avvicina tra i veri fiorentini il solo Andrea Contucci nei monumenti del coro di Santa Maria del Popolo, mentre qui a Venezia mi pare che sia questo l'ideale di tutti gli ornati della scuola lombarda, cominciando dalla decorazione di San Giobbe.

Le figure nelle tre nicchie rappresentano tre santi ben noti, due monaci in abito di francescano ed il precursore di Gesù Cristo, il patrono dei Fiorentini. E questa statua nel mezzo, il santo principale col nome del quale chiameremo da ora in poi la nostra cappella, San Giovanni Battista, è, secondo me, senza dubbio, un capolavoro di Antonio Rossellino. Una volta battezzata col vero suo nome, e confermata in presenza delle opere autentiche del celebre scultore fiorentino, son persuaso che non sarà più sconosciuta.

Antonio di Matteo Gamberelli (nato nel 1427), chiamato, come suo fratello maggiore Bernardo, il Rossellino, appartiene alla seconda generazione degli artisti del Quattrocento a Firenze. Il precursore di Cristo, come egli lo rappresenta, non è più quello che, poco prima, nel 1450 circa, Donatello aveva posto a Santa Maria Gloriosa dei Frari; non è più quell'asceta selvatico, minaccioso, quel predicatore un po' goffo, isolato nel deserto. Il San Giovanni del Rossellino è un uomo nel fiore dell'età, nobile, ben proporzionato nel corpo, benigno, affabile di carattere e rassomiglia piuttosto alla persona ideale di Cristo, se non fosse dimagrato, intonso, incolto di barba e capegli, serio e pensieroso, immerso nelle profezie e nelle penitenze. Nella mano sinistra tiene una striscia di pergamena e la alza per leggere lo scritto; la destra, colla croce di canna sul braccio, poggia sulla coscia — originalmente, senza dubbio, toccando colle dita il bastone sul quale stava appoggiato. Non è l'immagine d'un estatico profeta, d'un fanatico, ma quella d'un

pensatore che sente, d'un penitente che lascia il mondo per martoriarsi, di uno che ha fatto rinunzia a tutto e che vaga per la solitudine senza perdere però l'amore per gli uomini.

Il Rossellino ci ha fatto vedere un'altra volta la medesima natura gentile nello stesso figlio di Elisabetta, rappresentandolo come un tenero ragazzo che se ne va pei monti, la medesima pergamena in mano col motto: AGITE PENITENTIAM, il cui senso quell'anima infantile non capisce ancora. La statuetta del Museo Nazionale di Firenze ci mostra in questa la rappresentazione preferita nella patria; ma certamente nei tratti del viso fanciullesco si riconoscono le forme del medesimo tipo che ci si mostra adulto nella statua di Venezia, colla sola differenza che il bambino delicato di Firenze ha l'aspetto leggermente rattristato, mentre l'uomo maturo di Venezia è profondamente commosso.

L'ovale della testa giunge alla base del cranio a notevole larghezza, il naso si avanza dalla fronte con un passaggio delicato, leggermente incavato, scende in linea retta e termina a forma di pera, il cui margine inferiore è alquanto più basso, con le narici dilatate. A questi segni di entusiastica animazione danno maggior forza le labbra della tenera bocca infantile animatamente increspate, generando per tal modo un atteggiamento molto espressivo, che nel fanciullo di Firenze sembra preannunziare il pianto, mentre invece nell'uomo barbuto di Venezia sono come un accenno ad amara esperienza ed a tormentosi pensieri i capelli arruffati e la bocca che termina più duramente ed ha le labbra più strette e più tirate; è una bocca ancor sempre espressiva, ma ha un'espressione più triste. Tanto nell'uno come nell'altro si osserva sotto il naso l'incavatura fortemente accentata, dalla sporgenza inferiore della quale si spartono come due ali le due metà del labbro superiore.

La stessa forza ed espressione del capo, che è incorniciato dai capelli e dalla barba leggermente ondeggianti, si manifesta nelle mani e nei piedi, alquanto grandi in proporzione delle braccia e delle gambe che sono slanciate; cosicchè, per quanto delicatamente animato, pure il carattere si sente e non vi ritroviamo quell'amabilità vuota e alquanto molle che in Benedetto da Maiano annebbia i tratti fondamentali. Ciò ritroviamo anche nella stupenda figura di giovane che è il San Sebastiano nudo di Empoli, pure del Rossellino; ed è appunto questo che ci fa tanto gustare la vista del bel martire, che di sòlito cade così facilmente nello sdolcinato. E come il San Sebastiano, per la sua età e per tutte le forme caratteristiche, segna il passaggio fra il San Giovannino del Bargello e il San Giovanni in San Giobbe, sicchè lo possiamo ritenere e considerare propriamente quale anello di congiunzione fra i due, così anche il vestito del Battista in ambedue le figure ci offre occasione sufficiente a concludenti confronti.

Ambedue portano un saio di pelle di pecora, che somiglia ben poco ad un abito di peli di camello, e al di sopra un manto di stoffa fina e molle, che nel fanciullo è piuttosto una tunica senza maniche legata alla vita da un panno annodato sul davanti, nell'uomo un manto girato intorno ai fianchi, corto dinanzi e che di dietro ricade fino a terra. Tanto il modo di rendere la pelle a ciocche quanto i partiti di pieghe fluenti del tessuto sottile e liscio, che anzi nella figura in San Giobbe mostra la cimosa che vedesi negli abiti delle figure di Donatello e di Nanni di Banco in Orsanmichele, hanno in tutto e per tutto quelle stesse particolarità che notiamo anche nelle altre opere di Antonio Rossellino. Nominando qui anzitutto la tomba del cardinale di Portogallo in San Miniato, e specialmente i due angeli inginocchiati con la loro folta capigliatura, con le magnifiche ali in cui sono conservate a bella posta le file di occhielli così ricche di effetto, e con le larghe tuniche pendenti, in una delle quali, cioè in quella dell'angelo che porta la corona, si ritrova pure la cimosa; arriviamo già cronologicamente a quel gruppo di lavori del nostro artista che qui dobbiamo considerare e che può chiudersi col San Giovannino del Bargello (1477) e col lavoro incompiuto della cappella Piccolomini a Napoli.

Appunto in Napoli, nell'altare della cappella Piccolomini in Monte Oliveto, noi vediamo un'opera eseguita dal maestro in Firenze, ne' suoi ultimi anni, per un committente che abitava in un'altra città, e possiamo pertanto considerarla lavorata nelle stesse condizioni del lavoro esistente a Venezia. Qui qualunque conoscitore ritroverà delle figure affini alle altre del maestro: tali le statue dei due apostoli Andrea e Giacomo, come pure le mezze figure di profeti al di

sopra e il San Giuseppe seduto nella scena scolpita in rilievo nel mezzo e rappresentante la nascita di Cristo. Però le figure dei due apostoli, l'uno a destra, l'altro a sinistra, tanto nell'esecuzione delle singole particolarità come nel carattere generale, non reggono al confronto col San Giovanni in San Giobbe, sebbene la statua di Andrea gli sia molto affine nel motivo e nell'atteggiamento del corpo. L'apostolo, in figura di un uomo con lunga barba, porta nella sinistra un libro aperto e vi legge, mentre tiene con la destra il braccio più lungo della sua croce che, appoggiata in alto alla spalla, poggia in basso sul terreno fra i piedi. L'affinità col San Giovanni di Venezia è così grande che ne possiamo dedurre la posizione originaria della croce di canna, che in quest'ultimo si dovrebbe rimettere. Anche in quest'altare a Napoli apostoli e profeti spiccano nettamente sul fondo scuro della nicchia fra due pilastri di marmo bianco, i quali però, separati dalla tavola in rilievo per causa della distanza più grande, acquistano maggior forza ed hanno il fusto scanalato.

La stessa esecuzione delle nicchie in marmo rosso-bruno, che serve di fondo scuro alle statue, la ritroviamo finalmente in un altro lavoro del Rossellino terminato da un'altra mano, cioè nella tomba del vescovo Lorenzo Roverella nel San Giorgio di Ferrara. Qui veramente è firmato come autore Ambrogio (Barocci) da Milano, con la data 1475; ma l'alzata a foggia d'altare con le figure dei Padri della Chiesa e di San Giovanni Battista nelle nicchie, e così pure la Madonna coi due angeli in mezza figura, che non è altro che una replica di quella in San Miniato, nonchè la gloria di cherubini nell'archivolto, appartengono per l'invenzione all'artista fiorentino, sebbene la maggior parte di queste figure come pure la statua sepolcrale non possano essere che lavoro de' suoi aiutanti, mentre tutt'al più la figura del Battista e quella di San Girolamo penitente accennano a disegni nuovi ed originali della mano del Rossellino stesso.

La tomba del vescovo Roverella ci mostra pertanto, peggio ancora dell'altare di Napoli, come facessero i maestri fiorentini ad eseguire gli ordini di committenti forestieri, specialmente in quel tempo in cui, carichi di commissioni, non potevano più soddisfare con le sole loro forze a tutti. Ed appunto quest'osservazione ci riconduce al San Giobbe. Passando in rassegna i lavori originali di Antonio Rossellino, non si può fare a meno di riconoscere la distanza che corre tra la figura di mezzo dell'altare e le altre due. Soltanto in quella di San Giovanni Battista riconosciamo il nostro artista, mentre invece il San Francesco e il Sant'Antonio da Padova potranno forse essere eseguiti sugli schizzi suoi e de' suoi migliori aiuti, ma nell'esecuzione, e specialmente nel panneggiamento, rimangono indietro di molto alla figura principale, con la quale non sono in perfetta armonia nemmeno nell'insieme, mancandovi principalmente quella particolare animazione che in essa così potentemente si fa sentire.

Maggiore analogia si mostra nei piccoli angeli che portano ciascuno un candelabro, inginocchiati sul cornicione principale di quest'ancona. Essi derivano in tutto e per tutto dalle due figure originali della tomba del cardinale di Portogallo in San Miniato, ma sono di molto inferiori per la superficialità della modellazione, perchè non sono che una ripetizione puramente esterna e mancano affatto di espressione. È una imitazione gretta, manierata, che riproduce perfino la cimosa delle vesti, ma però è opera di un allievo del Rossellino il quale si avvicina più alla maniera di Benedetto da Maiano. Gli angeli sono inginocchiati coi loro piccoli candelieri, ora spezzati, innanzi a due grandi candelabri lavorati in rilievo, che fiancheggiano una cornice a foggia di finestra con entro una Madonna, che forma il centro della parte superiore del monumento. Questo pinacolo, terminato a linea retta come la parte inferiore, è coronato superiormente da un pesante vaso fiancheggiato da due cornucopie, da cui escono gruppi di frutta. È questo il lavoro trascurato ed affrettato di quello stesso aiutante che forse eseguì gli accurati ornati dei pilastri di sotto, e che nella cornice stessa mostra la tendenza alla completa purezza dell'ornamentazione in marmo della scuola fiorentina nella maniera di Benedetto e di Antonio. Di maniera differente sembrano invece i due santi monaci al di sotto, sicchè sorge il dubbio che essi non appartengano ai pezzi che il Rossellino fornì da Firenze per la costruzione di questo altare. Però, prima di esaminare il carattere di queste sculture di maniera differente dal resto,

sarà bene confrontare il risultato ottenuto per mezzo dell'esame dello stile del monumento con la tradizione locale dalla quale abbiamo preso le mosse.

Abbiamo adunque un lavoro veramente fiorentino di più da annoverare fra le sculture del Quattrocento in Venezia; un contributo nuovo e finora sconosciuto della Toscana alla città delle lagune fra il sorgere di Donatello e del Verrocchio? Già questo sarebbe abbastanza importante. Ma il più notevole di tutto è il nome del maestro. Non senza un po' d'ironia diciamo agli avversari del Bottari: « Ma dunque c'è nel San Giobbe Antonio Rossellino? » Certamente; ma lo si è trovato per una via affatto diversa da quella tenuta dal Bottari con la sua congettura puramente filologica; ci siamo arrivati seguendo meglio di lui l'indicazione del Cicognara: « Le opere di scultura e di pittura, come gli scritti, hanno la loro fisionomia, e da questa debbono prima che da ogni altra cosa trarsi le induzioni ». Ciò è avvenuto con buon risultato.

Sorge una sola difficoltà. La tradizione in quel *Forestiere illuminato,* da cui il Bottari tolse la sua notizia, parla di Antonio Ruscelli fiorentino soltanto a proposito della cappella Grimani, non in generale di una cappella qualunque nel San Giobbe, e meno ancora della seconda, nella quale noi lo abbiamo trovato. Anzi, anche se risaliamo alla fonte di tutte queste guide, le parole suonano addirittura contrarie.

Tutte le notizie che abbiamo provengono dalla *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIIII libri* (1581) di Francesco Sansovino, e questo autore, pure abbastanza vicino di tempo, si esprime con molta chiarezza nella descrizione della chiesetta di San Giobbe (libro III):

« Vi si vede di scultura in marmo in mezzo rilievo la palla della cappella di Pietro Grimani Procurator di San Marco fatta da Antonio Rosselli Fiorentino. Et un'altra palla pur di marmo con un San Giovanni Battista di mano di buon maestro ». (Edizione del 1664, p. 155).

Se potessimo trasportare il nome del maestro al secondo altare e lasciare alla cappella Grimani quella indicazione indeterminata « di mano di buon maestro », il risultato della nostra attuale ricerca sarebbe in pien accordo con la tradizione letteraria. È forse troppo ardito il supporre che il Sansovino abbia inavvertentemente scambiato le sue notizie, o che sia caduto in errore riunendo ciò che ricordava di aver udito sul luogo stesso, oppure che le notizie da lui raccolte intorno al 1580, cioè un secolo dopo la costruzione della cappella di San Giovanni, sieno state già allora così scomposte com'egli ce le dà? Un errore da parte del Sansovino sarebbe tanto più strano, inquantochè l'iscrizione che ricorda il fondatore della prima cappella è di un tempo a lui ancor vicinissimo. La cappella Grimani, la prima a sinistra di chi entra, è stata fondata, come dice l'iscrizione che più sopra abbiamo riportata togliendola dal Cicognara, da Pietro di Francesco Grimani, procuratore di San Marco; ma quest'iscrizione ci dà la data del 1553, epoca in cui Pietro, rimasto vedovo per la seconda volta, si sentiva forse spinto a pensare alla sua propria sepoltura. Certamente la notizia che anche la sua prima moglie vi era già stata seppellita ci permette di dedurre che la cappella gli doveva appartenere già da tempo, e che quindi poteva esser decorata già qualche decennio prima di quella data. In ogni caso però non è una cappella di famiglia dei Grimani, giacchè sappiamo che Francesco, padre di Pietro, fu seppellito nell'anno 1539 in un'altra chiesa, cioè in Sant'Andrea della Certosa. Le sculture, che noi nemmeno qui vogliamo esaminare da vicino, appartengono adunque al Cinquecento, ad un'epoca in cui l'arte in Venezia aveva già trovato la sua propria via. Ora, siccome Francesco Sansovino nomina come loro autore Antonio Rosselli fiorentino, il quale, secondo gli esempi sopra citati di Francesco Albertini, può indubbiamente identificarsi con Antonio Rossellino di Matteo Gamberelli, come già fece il Bottari con congettura puramente filologica, e siccome abbiamo riconosciuto nel modo più deciso la mano di questo maestro fiorentino, morto intorno al 1479, nell'altare di San Giovanni della cappella vicina, non ci resta che quest'ipotesi: dev'essere stato o Francesco Sansovino o la fonte a cui ricorse a nominare erroneamente l'autore della seconda cappella per quello della prima. E così si scioglie tutta la controversia dei critici del Bottari, quali il Cicognara, il Selvatico e il Mothes, e noi giungiamo ad un risultato che — speriamo — sarà da tutti ben accolto, e che, invece di fondarsi su di una cieca combinazione alla Bottari, si dimostra accettabile perchè proviene da un giudizio bene assodato.

La cappella di San Giovanni, prescindendo da posteriori aggiunte, mostra in tutte le sue parti il carattere dell'arte fiorentina del Quattrocento. La chiesa di San Giobbe è un edifizio di quel tempo, terminato nelle sue parti principali fra il 1462 ed il 1471, giacchè il suo fondatore, il doge Cristoforo Moro, vi fu seppellito nel coro l'anno 1471, dopo aver disposto per testamento che un certo « Antonio Tajapiera de San Zaccaria » dovesse dirigere il compimento dei lavori in marmo. Si suppone che costui sia quell'Antonio de Marco, proto di San Zaccaria, che il 12 aprile 1477 partì per il Levante, per incarico avutone dalla Repubblica.[1] Certo è che questi lavori in marmo della cappella del coro, del portale e della maggior parte degli altari mostrano distintamente il carattere proprio della scultura veneziana, e più propriamente della scuola di Pietro Lombardi. Ma non meno chiaramente appare nella decorazione l'imitazione dei lavori fiorentini accoppiata a quella dell'antichità, nello stesso modo in cui si osserva in Roma nell'ultimo terzo del secolo XV. Ambrogio Barocci, da Milano, sembra aver portato nel palazzo d'Urbino questa maniera, al tempo del duca Guidobaldo.

L'anno della morte di Antonio Rossellino (1478-79) ci segna l'ultimo termine per la data dell'altare di San Giovanni, al quale poi si aggiunge il resto della decorazione della cappella coi medaglioni robbiani nella vôlta; e certamente anche questo lavoro, come quello di Napoli, commesso dopo il 1470, fu eseguito sul modello della cappella del cardinale di Portogallo in San Miniato, consacrata nell'anno 1467. Accenna personalmente al fondatore anzitutto la scelta dei santi: san Giovanni Battista patrono di Firenze, e i due santi principali, san Francesco e sant'Antonio dell'ordine dei Minoriti, al quale Cristoforo Moro, per una personale devozione a san Bernardino da Siena, consegnò il convento e la chiesa di San-Giobbe. Il fondatore della cappella di San Giovanni era dunque certamente un amatore dell'arte fiorentina; forse era egli stesso un fiorentino e inoltre amico degli Osservanti; forse fu il primo abate del convento di San Giobbe, e quindi il ricco ornamento di maniera toscana può esservi stato posto abbastanza presto, per poter col suo esempio guadagnare singolare influenza sul resto della decorazione.

Invece il nesso di tutta la decorazione, e già quello dell'altare della cappella, è in sè stesso così poco uniforme, che non si può pensare che il Rossellino abbia diretto personalmente il lavoro e che quindi in questa occasione egli abbia fatto soggiorno a Venezia. D'altra parte però ci sono tutti gli indizi che anche qui abbia dominato la mano di un capace artista che ben conosceva il gusto toscano. Per me la disposizione del tabernacolo sopra l'altare, la finezza delle parti decorative, l'esecuzione degli angeli inginocchiati è troppo puramente toscana per poter pensare ad un padovano della scuola di Donatello, come il Bellano a cui accenna il dottor A. G. Meyer. Considerando ancora una volta le figure dei due monaci, Sant'Antonio da Padova con la fiamma sulla mano destra e San Francesco che mostra la stigmate del costato, arriviamo all'ultimo punto che ci rimane da toccare, cioè al confronto coi lavori in marmo del Bellano, conservati a Padova, e specialmente con la decorazione della sacristia del Santo. E qui bisogna ben convenire che l'esecuzione della tonaca dei monaci ha alquanto della maniera piana, dura e angolosa di Bartolommeo Bellano. Specialmente la relazione fra il nudo e la stoffa, il modo alquanto duro con cui il largo polso esce dalla manica, e le dita che, senza un vero motivo, si appoggiano alla parte del corpo che è più vicina o ad un partito di pieghe qualunque, accennano alla sua maniera. O forse anche San Francesco teneva, come di solito, nella mano destra un crocifisso, e allora tutto il braccio non sarebbe che un'imitazione di qualche scolaro dalla figura principale del Battista. Parimente vuota e ancor meno dignitosa appare la figura di Sant'Antonio che, mancante di qualunque animazione, tiene il segno del suo ardente affetto sulla destra tesa in avanti, mentre la sinistra, col libro, ricade giù diritta come nel San Francesco e cerca un appoggio sulla coscia leggermente alzata. Per tal modo la figura è bensì perfettamente simmetrica come riscontro di quella di sinistra nella nicchia per cui è destinata, ma non si eleva per niente al disopra del livello della scuola. E questa disciplina scolastica non è appunto fiorentina, o per lo meno più vicina ad Antonio Rossellino? L'atteggiamento freddo, goffo, imbronciato di questi monaci d'aspetto contadinesco

[1] MOTHES, *Storia dell'arch. e scult. di Venezia*, II, 75.

ha bensì alcunchè di padovano; e tanto più pieno di sentimento risulta dal confronto il lavoro del maestro che sta nel mezzo, animato fin nelle più piccole fibre. Ma tali variazioni si mostrano già anche nelle opere di grandi genî d'artisti in Firenze stessa, sebbene non sieno così grandi. Nominerò un solo esempio, che si può vedere pure nel Museo Nazionale di Firenze ed anzi, se non erro, nella stessa sala delle sculture in marmo in cui si conserva la statuetta di San Giovannino. Ivi vediamo un busto che dovrebbe rappresentare Francesco Sassetti (fotografia Alinari, n. 5554), e che a mio giudizio in tutto l'insieme, nell'esecuzione tecnica delle fattezze e perfino nel panneggiamento del drappo accessorio ha tutti i segni caratteristici d'un'opera originale di Antonio Rossellino. Non molto lontano è collocato un busto di fanciullo, detto della scuola di Donatello (fotografia Alinari, n. 15,454) e che, come io credo, merita piuttosto di esser segnato come lavoro della scuola del Gamberelli o della maniera di Antonio Rossellino. Esso è ancora molto grazioso nella concezione, ma più duro nelle forme e più piano, ed è più vicino ad un lavoro da scalpellino di quanto lo sieno di solito i lavori originali di Antonio; eppure non è della scuola di Donatello ma bensì della maniera del Rossellino. Lo stesso potrebbe essere delle due figure di monaci sull'altare di San Giovanni in San Giobbe. Siccome però non mi era possibile fare un confronto più accurato con le statue del Bellano, nella sacristia del Santo in Padova, nemmeno col mezzo di fotografie perchè, per quanto io sappia, non ne esistono, non voglio restringere più oltre la mia concessione al signor A. G. Meyer.

Del resto, per lo sviluppo e per il progresso dell'arte veneziana del Rinascimento, è chiaro che si deve dare ben poca importanza a queste aggiunte di qualche artista di minor conto, specialmente accanto ad un tal capolavoro veramente fiorentino quale è la figura principale dell'altare, cioè la statua di San Giovanni Battista scolpita da Antonio Rossellino.

August Schmarsow.

LA CASA DELL' OREFICE GIAMPIETRO CRIVELLI

IN ROMA



In via de' Banchi Vecchi, a poca distanza dalla chiesa di Santa Lucia del Gonfalone, è una casetta ricca ed elegante, di cui la facciata è tutta decorata di stucchi, e che pel suo pregio artistico, non meno che per la sua originalità, non meritava d'esser trascurata dal Letarouilly e da altri che hanno riprodotto edifici romani. Le aggiunge anche valore la persona a cui appartenne, e che la fece edificare: nella fascia di travertino sopra al bugnato del pianterreno si legge: *Io . Petrus Cribellus mediolanen. sibi ac suis a fundamentis erexit.*[1] Essa in origine non si estendeva che a tre finestre per piano; la quarta, chiusa tra due bugnati, vi è stata aggiunta posteriormente, e gli stucchi, comecchè imitati dagli altri, sono grossolani di gusto e di fattura. Sono di travertino le fasce e le cornici, e lo stucco vi è adoperato solo a rivestire i fondi. Fra le finestre del mezzanino stanno antiche armature a modo di trofei; sotto alle finestre laterali del primo piano si vedono due tondi sostenuti da geni volanti, entro i quali erano gli stemmi di due pontefici, ora così logori da non vedercisi nulla. Sotto uno di essi si legge: *Iulius II Pont. Max.;* sotto l'altro, *Urbanus III Pont. Max.* La finestra di mezzo si vede che un tempo è stata ridotta a balcone tagliandone il parapetto, e poi è stata rimessa nel suo stato primitivo; ma non c'è più nè lo stemma nè l'iscrizione sottostante. Sui timpani delle finestre del primo piano siedono uomini ignudi che sostengono festoni di frutta, in mezzo ai quali è un'aquila; e groppi di frutta scendono a riempire gl' intervalli tra le finestre, nella parte inferiore delle quali stanno in piedi due putti. Il piano superiore, che doveva essere aperto a guisa di loggia, è diviso in tre parti da pilastri d'ordine composito; e i due scomparti laterali hanno nella parte superiore due storie pure di stucco. Un altro piano superiore è stato di recente elevato sopra la casa.

L'esempio delle decorazioni in stucco nell'esterno delle case fu dato da Raffaello nel palazzetto ch'egli fece per Giambattista Branconi dell'Aquila in via di Borgo Nuovo, presso San Pietro,

[1] Il Crivelli, già da lungo tempo, possedeva in quel luogo una casa. Nel *Censimento della città di Roma sotto Leone X,* nella parrocchia di S.[to] Stefano in Piscinula, p. 72, abbiamo: « Primo una casa de m.° Io. Pietro orifice una casa partita in 3 parte cum tre boteghe in una habita m.° Auto calzollaro, l'altra dicto may. Io. Pietro, l'altra ms. Pietro Finnale (?) banchero fiorentino ». La chiesettā di S. Stefano in Piscinula, demolita or sono pochi anni, era posta quasi incontro alla casa del Crivelli.



CASA DELL'OREFICE G. P. CRIVELLI.

e che fu demolito per aprire l'odierna piazza Rusticucci; ma il disegno della facciata è ben noto. Gli stucchi erano opera di Giovanni da Udine. Dopo quel tempo lo stucco fu spesso adoperato nell'esterno delle case e ne' cortili, specialmente a tempo di Paolo III, e si fecero stemmi e figure, come nella casa in via Giulia al n. 93, ornata dell'arme di quel pontefice, e fregi e cornici, ed anche gli stipiti e tutto l'ornamento delle finestre, come nella casetta di cantone incontro alla chiesa di Sant'Eustachio; ma come principale ornamento di tutta la casa non ne restano altri esempi che questa casa del Crivelli, e il palazzo Capodiferro, oggi Spada. Questo palazzo, nel quale lavorò di stucchi Guido Mazzoni, discepolo di Daniello da Volterra, fu edificato sotto Paolo III nel 1540; e press'a poco allo stesso tempo appartiene la casa del Crivelli. Posso stabilirne la data per mezzo d'un istromento del nostro Archivio di Stato relativo al bel palazzetto De Acceptis, poi Muti, che sta appunto di faccia alla casa del Crivelli, e sulla via laterale ha di fronte il palazzo della Cancelleria Vecchia, poi Sforza-Cesarini.



CARLO V BACIA IL PIEDE A PAOLO III.

Con esso, Angelo di Paluzzo De Acceptis donava nel 1539 a Muzio Muti *domum sitam Romae in regione pontis, prope palatium nuncupatum la Cancelleria vecchia, quod ad presens R. Guido Ascanius Sfortia Camerarius de Sancta Flora inhabitat, et in opposito cujusdam domus a fundamentis noviter erecte per D. Io. Petrum Cribellium.* La casa dunque era stata edificata dai fondamenti poco innanzi al 1539.

Il conoscere il nome del fondatore della casa e la data della fondazione ci pone in grado di spiegarci il significato degli stucchi, che altrimenti sarebbero incomprensibili. Lo stemma di Giulio II è un tributo di riconoscenza alla memoria del pontefice che protesse il Crivelli e lo fece suo orefice; mentre invece quello di Urbano III, che fu papa nel 1185, ci sta a titolo di gloria domestica: quel papa infatti fu il milanese Lamberto Crivelli, della famiglia del nostro Giampietro. Sotto la finestra di mezzo doveva esservi senza dubbio lo stemma di Paolo III, che lo creò cavaliere paolino, e al tempo del quale fu eretta la casa; l'aquila in mezzo ai festoni è l'aquila imperiale che ritroveremo nello stemma sulla sua sepoltura; i due bassorilievi poi rappresentano i maggiori avvenimenti del pontificato di Paolo III: in uno, l'imperatore Carlo V che, venuto a Roma, s'inchina a baciare il piede al papa (aprile 1536); nell'altro, il papa stesso che a Nizza riconcilia, Dio sa come, l'imperatore e Francesco I (maggio-giugno 1538). Questa storia determina sempre meglio la data dell'erezione della casa, fissandola tra il 1538 e il 39.

Chi era questo Giampietro Crivelli? Nessuno, che io sappia, ha ravvisato in lui l'orefice milanese, appartenente ad una famiglia in cui l'oreficeria era ereditaria, il quale aveva messo in-

sieme coll'arte sua una discreta fortuna.[1] Dalla sua iscrizione sepolcrale, nella chiesa di Santa Lucia del Gonfalone, si rileva ch'egli era nato nel 1463, essendo morto nel 1552, d'anni 89.[2] Come il Caradosso e molti altri lombardi e toscani, egli se ne venne a Roma, che era il paradiso degli orefici, ma non sappiamo in che tempo: ve lo troviamo per la prima volta nel 1508, in un'adunanza tenuta dagli orefici nella quale deliberarono di costruire una chiesetta dove adunarsi.[3] Egli lavorava d'argento e d'oro, ma era anche negoziante e legatore di gioie, poichè nel testamento del Caradosso è detto gioielliere, *zoilerius,* e forse a questo dovette principalmente la sua fortuna. Fu console e camerlengo dell'Università degli orefici. Nel registro delle *Spese di papa Clemente VII* (Müntz, *Arch. St. dell'A.*, vol. I, p. 39 *) figurano parecchi pagamenti, per pietre e lavori d'oreficeria, a Giampietro orefice milanese, che probabilmente è il nostro Crivelli. Dico probabilmente, poichè un altro orefice milanese si chiamava Giampietro, ma si soleva indicarlo col nome di Gajo.[4] Li 6 decembre 1526 assistè come testimonio al



PAOLO III RICONCILIA IL RE E L'IMPERATORE.

testamento del Caradosso, il quale lo nominò, insieme con altri, sottoesecutore testamentario: ivi egli è detto *Io. Petrum Crivellum Ambrosium.*[5] Con istromento del 3 luglio 1518, l'Arciconfraternita del Gonfalone gli concedeva la cappella di Santa Maria Maddalena per farvi la sepoltura.[6] Nel 1545 abbiamo nota di alcuni pagamenti a lui fatti per « manifature et dorature de diversi argenti che si sono facti in sua botega per servizio de N. S.[7] ». Trovo poi che a' 14 maggio del 1546 gli furono date 18 libbre d'argento per fare in San Pietro la statua di un apostolo, su modello di Raffaello da Montelupo.[8] Poco prima d'aver quella ordinazione, egli aveva fatto testamento, nominando erede suo figlio Gio. Francesco. Il suo epitaffio lo dice uomo pio e innocente, e specialmente benemerito de' pubblici ospizi.

[1] V. Müntz, *Archivio storico dell'arte,* vol. I, p. 36, e Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma.*

[2] L'iscrizione è riportata dal Ruggeri, *L'Archiconfraternita del Gonfalone,* Roma, 1866, p. 158, con un errore: invece di *an* . LXXXVII deve leggersi LXXXVIIII.

[3] Bert., vol II, p. 312.

[4] Un altro orefice di que' giorni, Giampietro de' Carpani, non credo fosse milanese; probabilmente non è altri che Giampietro da Vicovaro.

[5] Ivi, p. 279. Che non debba leggersi *Ambrosii?*

[6] Ruggeri, p. 158, nota.

[7] Bert., p. 305.

[8] « *Conventio super fabricandis imaginibus apostolorum ex argento.*

« 14 ott. 1545. A m.° Tubia orefice libre 59 d'ar-

Abbiamo di lui due testamenti: uno del 1546, l'altro del 1548; [1] da essi apprendiamo che egli era vedovo, e la moglie ed un suo fratello erano sepolti nella sua cappella a Santa Lucia. Egli aveva con sè un nepote, Giovanni Angelo, al quale dimostra grande affetto, e un figlio naturale e legittimato, Giovan Francesco, che non nomina mai senza aggiungervi *quatenus vixerit;* ed anzi in un punto aggiunge: *sin autem quatenus mortuus fuerit vel sit,* il che farebbe dubitare ch'egli fosse assente e non ne avesse notizie: non usa verso di lui alcuna parola affettuosa. Aveva il governo della casa una vedova, Onesta da Bracciano, di cui il Crivelli nel testamento assicura la sorte, assegnandole una pensione a vita sulle case *dietro a' banchi.* Al nepote Giovannangelo lasciava tutti i suoi beni in Lombardia, due uffici comprati per esso, parecchie case e una vigna in Roma fuori porta Castello, e ai figli di lui tutte le case alla Renella. Il figlio poi nominava erede universale, ma col vincolo di non poter alienare nessuna parte dei beni stabili; e che morendo egli o i suoi figli e discendenti senza eredi e successori, il patrimonio dovesse andar diviso tra quattro Luoghi pii: l'ospedale di San Giacomo, il monastero delle Convertite, l'ospizio delle Vergini e Santa Caterina alle Botteghe Oscure. Ugualmente volle vincolati, a favore di que' Luoghi pii, i beni lasciati al nepote. Pare veramente che il figlio Giovan Francesco o premorisse al padre o lo seguisse a breve intervallo, poichè l'iscrizione sepolcrale gli fu posta dal nepote Giovannangelo; e par credibile, da essa, che i suddetti Luoghi pii fossero entrati già in possesso della sua eredità. Nel testamento del 1546 nominava esecutori testamentari i cardinali Gambara e Sadoleto, il quale morì nell'intervallo fra questo testamento e il successivo; e nell'ultimo, il cardinale di Trani ed altri.

Nella chiesa di Santa Lucia del Gonfalone non c'è più nè la cappella di Santa Maria Maddalena, nè la sepoltura del Crivelli; ma questa è stata trasportata nel fabbricato annesso, via delle Carceri, n. 9, dove si trova nel corridoio a pianterreno, incontro alla scala. L'epitaffio è il seguente:

Io. Petro Cribello medio | lanen. ci. ro. eq. paulliano | viro integro innocenti | ac religioso qui de bre | photrophiis orphano | trophiis ptochodochiis | et nosocomiis omnibus | benemereri nunq. desiit | cella. hanc quoq. divae | M. Magdalenae dicatam | perpetuo sacro faciudo | exornavit et auxit | vix an. LXXXVIIII | obiit VIII id. junii MDLII | Jo. Angelus Cribellus | Patruo optimo | P. C.

Sopra all'iscrizione è lo stemma col crivello sormontato dall'aquila imperiale, come nel rovescio della medaglia appresso riprodotta; e sopra a questo è il busto del Crivelli, di buon lavoro, che ci rappresenta un vecchio imberbe e vigoroso.

Il Crivelli è detto *celeberrimo* orefice; [2] e della sua importanza e del credito ch'egli ebbe fanno certa fede le case possedute e le vigne, infine, la fortuna più che discreta che riuscì a mettere insieme, nella quale superò forse quanti orefici erano in Roma, come nessun altro si costruì per proprio uso una casa così riccamente ornata come la sua. Deve pertanto recar meraviglia che Benvenuto Cellini, il quale durante la vita del Crivelli più volte e a lungo si trattenne in Roma e vi lavorò, mentre parla del Caradosso, di Pompeo, di Lucagnolo, del Firenzuola, di Paolo Arsago e d'altri orefici milanesi, non faccia mai menzione del nostro Giampietro nè d'altri Crivelli. Senonchè è da notare che il Cellini accenna ad un Giampietro della Tacca, orefice milanese, il quale gli accomodò parte della sua bottega per farvi certo suo lavoro (lib. I, cap. IV); e altrove parla di un Giovan Francesco della Tacca, anch'esso orefice milanese, che era suo *rivale alle cacce dello stioppo* (lib. II, cap. XII). Questa coincidenza di nomi dei due della Tacca,

gento . . . per fare tre apostoli secondo il modello di Raffaello da Montelupo.

« 11 marzo 1546. A m.° Giacomo da Parma libre 18 . . per fare uno apostolo secondo il modello come di sopra.

« 14 maggio 1546. A ms. Gioan Pietro Crivelli libre 18 . . per fare uno apostolo ecc.

« 14 maggio 1546. A Mauro orefice libre 18 . . . per fare uno apostolo, ecc.

« Io Lorenzo degli Albizi zecchiere o scripto quanto in questa si contiene . . . questo di' 26 di maggio 1546 ». (Per gli atti del *Taranus*, R. Arch. di Stato).

Queste statue d'argento furono distrutte sotto la repubblica francese.

[1] V. il testamento del 1548 e il sommario d'altri atti notarili sotto la rubrica *Documenti*.

[2] V. Documenti.

orefici milanesi, coi due Crivelli padre e figlio, mi par tale da indurci a credere che quel *della Tacca* sia un sopranome, di cui non so render ragione, col quale fossero conosciuti i nostri Crivelli. E con ciò concorda il fatto narrato ivi dal Cellini, che cioè egli aveva visto più volte questo Giovan Francesco tirare collo stioppo a un colombo selvatico che covava in una buca altissima sul palazzo del cardinale di Santa Fiora (Guido Ascanio Sforza), il che appunto poteva farsi comodamente dalle finestre o dalla loggia della casa Crivelli. Se così fosse, dovrebbero can-



MEDAGLIA DI GIAMPIETRO CRIVELLI.

cellarsi i due *Della Tacca,* dei quali non trovo alcun'altra memoria, dal novero degli orefici in Roma, identificandoli coi Crivelli.

Il nome del Crivelli si deve, con ogni probabilità, registrare anche tra quelli dei medaglisti. L'Heiss, nella sua grande opera *Les médailleurs de la Renaissance* nel volume *Venise et les Vénitiens* (Paris, 1887), riproduce alla tav. XVI, n. 1, una medaglia esistente nel Museo di Torino,



MEDAGLIA DI BENEDETTO CRIVELLI.

che nel dritto ha un busto a testa scoperta, nel rovescio uno scudo o targa ovale con entrovi la scritta: JOAN PIE | TRO CR | IVELLO. Egli dice rappresentare un *personnage inconnu* e pone la medaglia fra quelle d'autori anonimi. Parecchie inesattezze sono da correggere in queste indicazioni: e in primo luogo la medaglia dev'esser tolta da quelle di Venezia, rappresentando un milanese stabilito a Roma; e il personaggio non è sconosciuto; e l'autore è con ogni probabilità lo stesso Crivelli. Anche l'Armand, *Les médaillers italiens,* ecc., nel vol. II collocò la medaglia tra le venete; ma nel III (1887), a p. 61, riconobbe che il Crivelli era un orefice che lavorava in Roma dal 1545 al 1552, e che probabilmente è da ritenersi autore della propria medaglia.

E allo stesso Crivelli appartiene con molta probabilità un'altra medaglia esistente a Milano nel Gabinetto numismatico di Milano, e di cui la fotografia mi è stata gentilmente comunicata

dal conservatore signor Solone Ambrosoli. Essa rappresenta il preposto Benedetto Crivelli: nel dritto il busto, con berretto in capo, e intorno la leggenda: BENEDICTUS CRIBELLUS PREPOSITUS; nel rovescio lo stemma dei Crivelli, coll'aquila imperiale e il crivello, quello stesso che troviamo sulla sepoltura di Giampietro, e la leggenda intorno: DOMUS VETERIS VARESI, che accenna forse all'origine della famiglia. Non so se questo Benedetto fosse fratello o altrimenti congiunto a Giampietro.

Tornando alla casa, è assai credibile che il disegno, se non anche l'esecuzione, degli stucchi, appartenga allo stesso Crivelli; il che è reso più probabile dal fatto che la parte decorativa, che ha più stretta relazione colla sua professione d'orefice, è migliore, mentre i due bassorilievi sono abbastanza cattivi. Specialmente nella pace del re e dell'imperatore è veramente mostruosa la piccolezza delle teste in proporzione dell'altezza delle figure. È da notare però che la trascuratezza del lavoro può essere in parte scusata dall'altezza a cui sono collocati e dalla poca larghezza della strada, dalla quale si vede appena confusamente l'insieme (le fotografie qui riprodotte son prese dalle finestre della casa posta a rincontro). E a questo si aggiunga che il nostro Giampietro aveva allora la bella età di 75 anni. Essi hanno però qualche importanza come rappresentazione contemporanea, e fino ad ora inosservata, di due avvenimenti storici; e fors'anche come saggio dell'arte del nostro Crivelli.

Queste sono le notizie che ho potuto raccogliere sull'orefice Crivelli, rimasto pressochè ignorato, benchè fosse, pel corso di circa mezzo secolo, orefice di parecchi papi, e tenesse certamente un de' primi posti fra la numerosa colonia degli orefici raccolti in Roma. Dalla sua casa, che è tipo originale e pressochè unico, auguriamoci che stia lontano il piccone.

D. GNOLI.

LA GALLINA DELLA REGINA TEODOLINDA
A MONZA



UESTA gallina è una rarità, una eccezione anche in archeologia, perchè non se n'è trovata ancora che una sola simile.[1] E, mi duole di dirlo, è quasi una novità, perchè non è che molto imperfettamente conosciuta dalla fotografia fatta a Monza dal signor Bianchi, dalle poche linee che le consacra il Frisi, e dalla descrizione molto sommaria del signor Burges, di cui ecco degli estratti: « È molto artistica se si considera il tempo della suà esecuzione. Essa è figurata nel timpano e indicata nei suoi inventari. È molto probabile che questo oggetto, trasportato già ad Avignone, soffrisse molto in quest'epoca e fosse in seguito restaurato da Antelotto Bracchioforte verso la metà del XIV secolo. Gli uccelli in oro possono soli essere considerati come antichi. Quanto alla base in rame, essa ha rimpiazzato senza dubbio l'originale, che sarà stato mandato alla zecca di Milano alla fine dell'ultimo secolo. L'opinione più probabile sull'uso di quest'oggetto è che servisse d'ornamento nei banchetti ».[2]

2. Questo lavoro, che non è in oro ma in argento dorato, avrebbe dunque un'origine profana. In questa ipotesi avrebbe formato un trionfo da tavola o, come si diceva in Francia, un *dormant*. Il medio evo variava all'infinito queste specie di rappresentazioni: delle volte era una nave, delle altre degli uomini selvaggi, o le quattro parti del mondo, o un giardino, ecc. Non dimentichiamo che a partire dal XVI secolo, si fecero in porcellana i volatili che si posavano sulla tavola, come galline, polli d'India, anitre, ecc., e anche dei legumi isolati o riuniti, come cavoli, asparagi, carciofi, ecc. Nel Museo di Cluny esistono dei curiosi saggi di questi trionfi figurati, allusivi alle pietanze servite, e che spesso esse chiudeva all'interno. Ma questa opinione del sapiente archeologo inglese, che non s'appoggia che sull'analogia, sembra contradetta dalla festa di nozze di Teodolinda, dipinte a fresco nel 1444, e in cui la gallina non è rappresentata. È vero che questo argomento è puramente negativo, il che lascia ancora all'opinione citata un carattere di probabilità. Tuttavia, dacchè l'oggetto si trova in una chiesa, è utile di ricercare se esso non abbia avuto, sin dal principio, una destinazione puramente religiosa.

Nel suo insieme, l'opera di oreficeria rimane autentica e le riparazioni che vi sono state fatte

[1] Luigi XI offrì al collegio di Puy Notre Dame, in Anjou, « una gallina d'oro, di grandezza naturale, con dodici pulcini dello stesso metallo, emblema di Nostro Signore e dei suoi apostoli ». (LA CROIX, 1881, p. 356).

[2] *Notizie*, p. 15.

non hanno che una minima importanza. Io ignoro la causa della sostituzione della base, ma la ragione data non è la vera, poichè l'inventario del 1768 ne fa di già menzione. Lo spogliamento sistematico del Tesoro non ha dunque a far niente qui, e mi piace più di supporre, a lode del capitolo, che questa base fosse in cattivo stato, e che non si facesse in rame che per economia.

3. Consultiamo i nostri oracoli abituali, gl'inventari. Essi non sono forse così espliciti come ha l'aria di dire il signor Burges.

« Item, gallina cum pullicinis VI, de quibus unus est fractus » (1275, n. 69).

« Item, dixerunt habere in Mediolano, penes quendam fabrum civitatis Mediolani, unam gallinam argenti cum pulis seu pulesinis septem argenti superdorati » (1353, n. 49).

« Argentea in amplissima patera, auream gracilantis gallinae imaginem vidimus, VII circum se aureos pulliculos pascitantem » (XV secolo, n. 5).

« La pita con sete polisini » (1548, n. 24).

« La pitta con li pulcini n. 7 » (1582, n. 24).

« Gallina cum pullis septem super lamina, quae omnia sunt ex argento auro illinito » (1595, n. 21).

« Una chioccia con sette pulcini d'argento sopradorato in un gran tondo distinti dello stesso metallo, impresa della reina » (1613, n. 31).

« La chioccia con sette pollicini d'argento sopradorato » (1621, n. 28).

« Un bacile grande d'ottone dorato, sopra cui v'è la chioccia con sette pulcini d'argento dorati » (1768, n. 100).

« Un bacile di rame, portante sette pulcini ed una gallina d'argento dorato » (1786, n. 14).

Tre cose risaltano immediatamente dall'aggruppamento di questi testi; nel XV secolo la base è dichiarata in argento, il che è smentito ulteriormente, sopratutto nel 1595 in cui il *quae omnia* si riferisce a tutte le parti dell'opera d'orificeria; questo contrasto de' due metalli non mi dispiacerebbe, ed esso era tale da far risaltare maggiormente la gallina e i pulcini. Inoltre, l'oggetto non è indicato prima della metà del XIII secolo, mentre potrebbe già figurare ne' due inventari di Béranger, ma si sa che questi inventari non contengono che una parte della cappella reale. Infine, ciò che reca più meraviglia, il nome della donatrice non è ricordato che una sola volta in età più tarda: nel 1613, si vede in questa gallina un emblema di Teodolinda. *Emblema* personale, sia pure; ma questi non erano allora sconosciuti, come si può persuadersene leggendo gli antichi araldici, Favyn, Vulson della Colombière e Ménétrier. Senza annettere una grande importanza a questa opinione, era però necessario di indicarla qui.

La sostituzione della base ha l'immenso inconveniente di condurci a sospettare della disposizione dei pulcini, che non è forse quella che l'orefice ebbe in mente.

Noi non sappiamo neppure se questa base fosse realmente piana; i termini impiegati farebbero presumere, al contrario, degli orli, come in una patera o in un bacile. Ora, in fatto di tipi contemporanei, si può citare il vassoio di Gourdon, che è alla Biblioteca Nazionale di Parigi, quantunque sia rettangolare; questo è stato inciso in legno nell'*Abécédaire d'Archéologie* del de Caumont (5ª edizione, p. 117). Questi orli contribuivano a dargli più eleganza. Quanto alla forma, in tempi molto antichi fu circolare, a giudicarne dai bassorilievi della facciata della chiesa e dall'affresco del 1444, che attribuiscono questo dono alla regina Teodolinda. Noi non abbiamo altri documenti da far valere per attestare l'origine reale, ma li accettiamo senza difficoltà, benchè monumenti tardivi della tradizione, posteriori sopratutto di molto ai primi inventari.

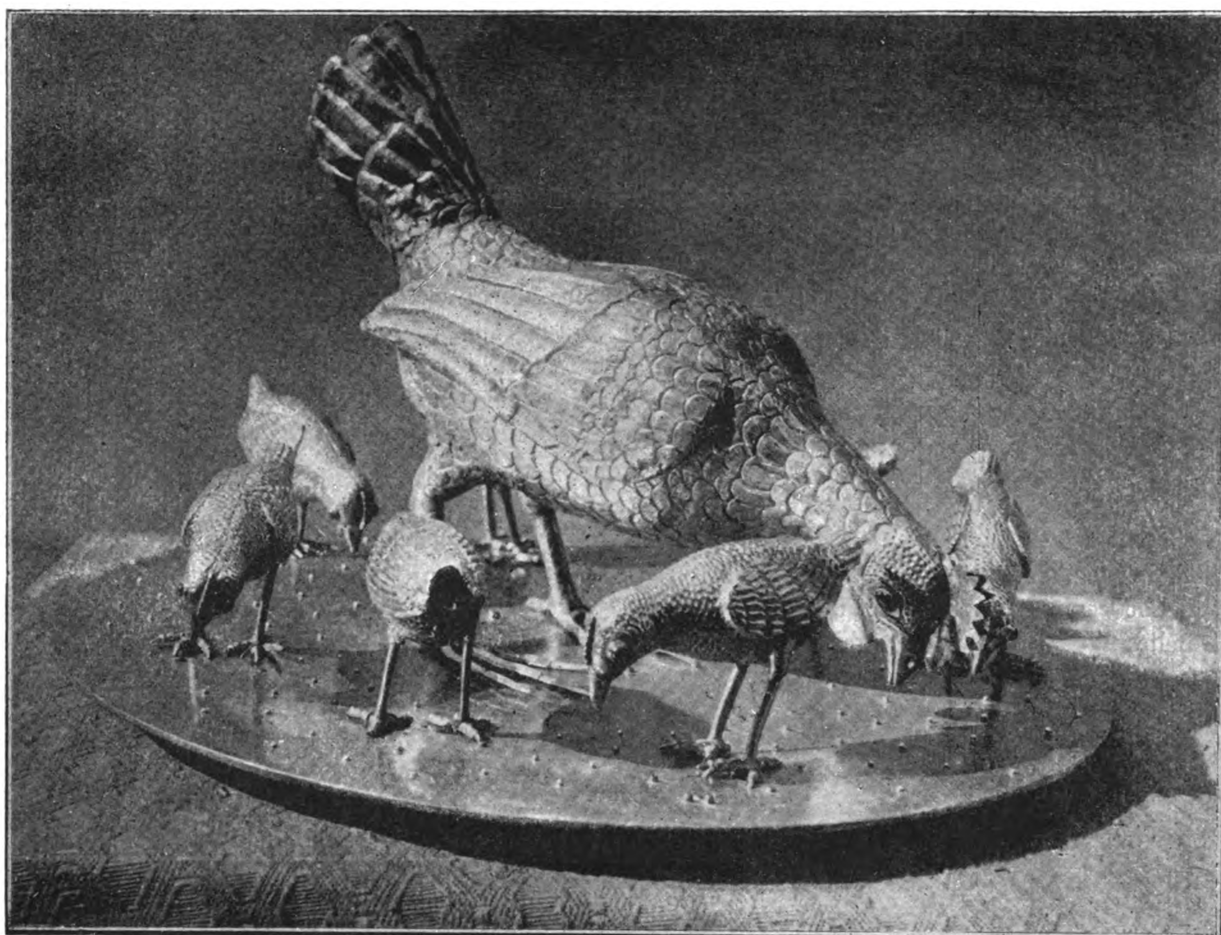
4. L'archeologia è molto imbarazzata nel fissare una data, per mancanza di termini di paragone. Infatti, le opere d'oreficeria del VI secolo sono di tutt'altra natura. In mancanza di prove dirette, teniamoci dunque alla tradizione, che la scienza almeno non smentisce se non è in grado di confermarla.

5. Il disco, in rame dorato, unito e senza spessore, misura di diametro 0.45. Esso sostiene una gallina e i suoi pulcini raccolti intorno a lei, il tutto in argento dorato: il foglio di metallo è sottile, e nulla riempie il vuoto dell'interno. Il modello di questi volatili è accurato, e le gemme di cui sono ornati denotano un'intenzione di lusso. Le lame di metallo sono abbastanza ben trattate

per rappresentare fedelmente la natura. Tuttavia, le gambe dei pulcini sono troppo alte e rigide; anche quelle della gallina hanno uno sviluppo esagerato: le une e le altre sono congiunte a lavoro finito.

Sembra che gallina e pulcini non aderissero alla base primitiva, perchè, attualmente, sono legati sulla base, assicurati con dei fili metallici.

La gallina si abbassa col becco aperto per prendere un grano di miglio. Il piano ne è coperto, ma lo fu anche prima? Perchè non ci sono vaghi di grano o magari di vermicciuoli? Gli occhi



LA GALLINA DELLA REGINA TEODOLINDA A MONZA.

sono in rubini, e uno d'essi offre un intaglio antico, che rappresenta un uomo con cappello in testa e tenente in mano un oggetto indeterminato. La gemma è ovale e incastonata in un cerchio, riportato nel mezzo di una placca elittica. Le piume della testa, dove si notano alcune tracce di niello, sono figurate o punteggiate, mentre quelle del corpo imitano delle scaglie striate orizzontalmente con finezza. Le ali, inchiodate in due parti sul corpo, contro il quale si serrano, cominciano con scaglie e finiscono con lunghe penne, il tutto rigato orizzontalmente per togliere all'oro la sua monotonia. La coda, che si drizza nell'aria ed è composta di tre piani di penne dritte, è stata rifatta in un'epoca che non potrei determinare, forse nel XIV secolo e accomodata coll'aiuto di piccoli chiodi. La cresta in due pezzi è moderna.

I pulcini abbassano tutti la testa per beccare anch'essi qualche grano di miglio. I loro occhi sono in zaffiro rotondi e montati entro un cerchio. Si osserverà la cresta nascente che hanno in testa; il punteggiato, fatto al punteruolo, è spesso su tutto il corpo, eccetto alle ali e alla coda corta, ove le penne sono dritte e divise le une dalle altre con delle linee incise. Questi pulcini non

vanno tutti nello stesso verso, sono posti a riscontro a due a due e il settimo fa faccia al suo vicino. Ve ne sono tre per parte e uno in avanti del piano.

Per rendersi conto del processo d'esecuzione, basta notare, in alcuno di essi la linea mal congiunta, che traversa tutto il corpo; sono dunque due pezzi di metallo coniati in matrici di legno o di pietra, in modo da dare la forma voluta, poi riuniti insieme sopra il dorso e sopra il ventre e in seguito ritoccati al bulino.

6. Quale può essere il significato di quest'opera di oreficeria, considerata come emblema religioso? Ho pensato a parecchi e li esporrò tutti, affinchè si possa scegliere, e per selezione arrivare a qualche probabilità d'interpretazione.

Alla fine del medio evo, in pieno rinascimento e nell'epoca moderna, la gallina figura la carità ed è il simbolo di questa virtù. Ma non è questo un andare a cercare in età troppo tarda un argomento che non è decisivo per l'epoca merovingia? Nonostante ho voluto indicarlo.

Nella cattedrale di Bruges, su d'un bassorilievo in marmo bianco, della fine del XVII secolo, una gallina riunisce sotto le sue ali i suoi piccini dispersi; l'iscrizione spiega che essa li riunisce per riscaldarli: COLLIGIT UT FOVEAT.

Il Museo di Cluny ha ricevuto dal Belgio una vôlta in pietra datata del 1555; una gallina, mirabilmente scolpita, vi cerca in terra dei grani che dà ai suoi sette pulcini, chiamandoli; un ottavo pulcino è montato sul dorso di sua madre. Ora la vôlta rappresenta quattro figure di virtù: la carità è accompagnata da un doppio simbolo, la gallina e il pellicano.

La gallina è menzionata due volte nella Santa Scrittura, col senso particolare di protezione per i pulcini che si ricoverano sotto le sue ali, non soltanto per riscaldarvisi, ma sopratutto per essere protetti contro la rapacità dell'avvoltoio.[1]

S. Méliton, commentando il testo evangelico, va più avanti, perchè fa della gallina il triplice simbolo della sapienza, della Chiesa e dell'anima fedele. I glossatori ed i mistici del medio evo che hanno preso la *Clavis* di S. Méliton per punto di partenza delle loro spiegazioni simboliche, hanno cercato di giustificare il loro iniziatore e svolgere le considerazioni che egli aveva soltanto indicate. Ora, in questi lunghi commentari, la gallina è più particolarmente considerata come simbolo diretto del Cristo. Essa ama i suoi pulcini che nutre e protegge contro il nemico. Tutti i testi sono stati riuniti dal cardinal Pitra, nello *Spicilegium Solesmense,* t. II, p. 490.

Questo simbolo, più espressivo e sopratutto meglio appoggiato dalla tradizione, trova a Roma la sua conferma nel bello e grande musaico dell'abside di San Giovanni in Laterano, che rimonta alla fine del XII secolo. Presso San Pietro si vede dapprima il gallo che lo richiamò al suo dovere, poi la gallina circondata dai suoi pulcini, per significare i fedeli posti sotto la protezione della Chiesa, così spesso chiamata negli antichi testi *Ecclesia mater*. In questo punto il simbolo, molto intelligibile, si spiega per mezzo dello stesso Vangelo, che permette di passare dal Cristo alla Chiesa da lui fondata.

La gallina, nel medio evo, alludeva alla maternità di Maria. Il Du Cange, alla parola *gallinagium,* cita numerosi testi, mercè i quali si può stabilire questa teoria. Il senso della legge municipale vien fuori dalla formula stessa, perchè l'allusione è molto trasparente, in causa della coincidenza dei canoni colle tre feste dell'anno. L'agnello, presentato a Pasqua, fa naturalmente pensare al Cristo, che si è voluto qualificare l'*agnello pasquale*. La gallina si riferisce al mistero del Natale, cioè il parto di Maria, considerata piuttosto come madre che come vergine, e infine i pulcini, siccome sono riservati al giorno di San Giovanni Battista, debbono certo ricordare il passo dell'Evangelo in cui il precursore è proclamato il primo tra i figli degli uomini. « Unus-

[1] « Mox dicit Dominus omnipotens: Nonne ego vos rogavi ut pater filios et ut mater filias, et ut nutrix parvulos suos, ut essetis mihi in populum et ego vobis in Deum et vos mihi in filios et ego vobis in patrem? Ita vos collegi, ut gallina pullos suos sub alas suas. Modo autem quid faciam vobis? Projiciam vos a facie mea? » (IV lib. Esdr. I, 28-30).

« Jerusalem, Jerusalem, quae occidis prophetas et lapidas eos qui ad te missi sunt, quoties volui congregare filios tuos, quemadmodum gallina congregat pullos suos sub alas, et noluisti? » (S. MATTH. XXIII, 37).

quisque gallinam in Natali, agnum vero mittat in festivitate paschali; circa festum Natalis B. Joannis Baptistae unum par gallinatorum », dice un documento che riassume gli altri.

7. Queste diverse spiegazioni, benchè motivate, sono generali e d'una applicazione universale. Non sarebbe dunque preferibile pensare ad un significato insieme locale e personale? Proviamo dunque e procediamo anche qui per esclusione.

Non c'è da pensare alla famiglia di Teodolinda, perchè ci mancherebbe il gallo e sarebbero troppi i sette pulcini per figurare soltanto due fanciulli. Ho creduto, per qualche tempo, col signor Courajod, di vedervi la Lombardia simboleggiata colle sue città principali; infatti, io avevo letto sulle mura di Pavia, che questa città fu una delle undici che formarono la lega lombarda. Ma anche qui ci sarebbe di troppo; e poi quali sarebbero le città da eliminare, o quali erano le sette città primitive?

Io mi sono allora fermato su d'un'ultima ipotesi, che è la seguente e che mi è suggerita dall'iconografia stessa dell'opera. Notando che la gallina era circondata dai suoi pulcini, ho creduto che questa potesse essere l'imagine della chiesa fondata da Teodolinda, ma accresciuta delle chiese filiali e dipendenti riunite intorno alla chiesa-madre, matrice, come si dice in diritto canonico. Ora la matricità è sempre stata inerente alla chiesa di San Giovanni.

Un fatto quasi contemporaneo mi metteva su questa via. Santa Begghe, figlia di Pipino di Landen e madre di Pipino d'Héristal, morta nel 698, secondo la leggenda è figurata con una gallina e sette pulcini. La leggenda racconta così la fondazione delle sette chiese, di cui gl'indicarono il posto questi sette pulcini:

Voluntate hinc divina
Septem pulli cum gallina
Beggae nato monstrantur
De locandis ecclesiis;
Quibus visis auspiciis
Septem aedificantur.

Ma, prima d'affermare, volli sottomettere la mia idea al mio dotto collega e gentile corrispondente di Monza, che l'ha accettata e giustificata, benchè dandole una forma che non è altro che una variante del mio pensiero. Secondo lui, « i sette pulcini sono i sette feudi concessi da Teodolinda alla chiesa-madre, allo scopo di provvedere al suo mantenimento ». Non si può esprimersi più giudiziosamente ed io sono lieto di riconoscere qui che la soluzione tanto tempo cercata e desiderata è infine trovata. Aggiungerò anche che corrisponde perfettamente all'attitudine data ai pulcini, i quali cercano tutti in terra il loro nutrimento, e alla madre che si alza al disopra di loro, con l'autorità che le viene dal suo titolo e dalle sue funzioni.

Ecco dunque la basilica di Monza, non solo fondata, ma ancora dotata dalla munificenza di Teodolinda. Non so nulla di più plausibile e di più logico di questa interpretazione, di cui il signor cappellano Aguilhon, colla sua erudizione abituale, ci esporrà un giorno le prove storiche.

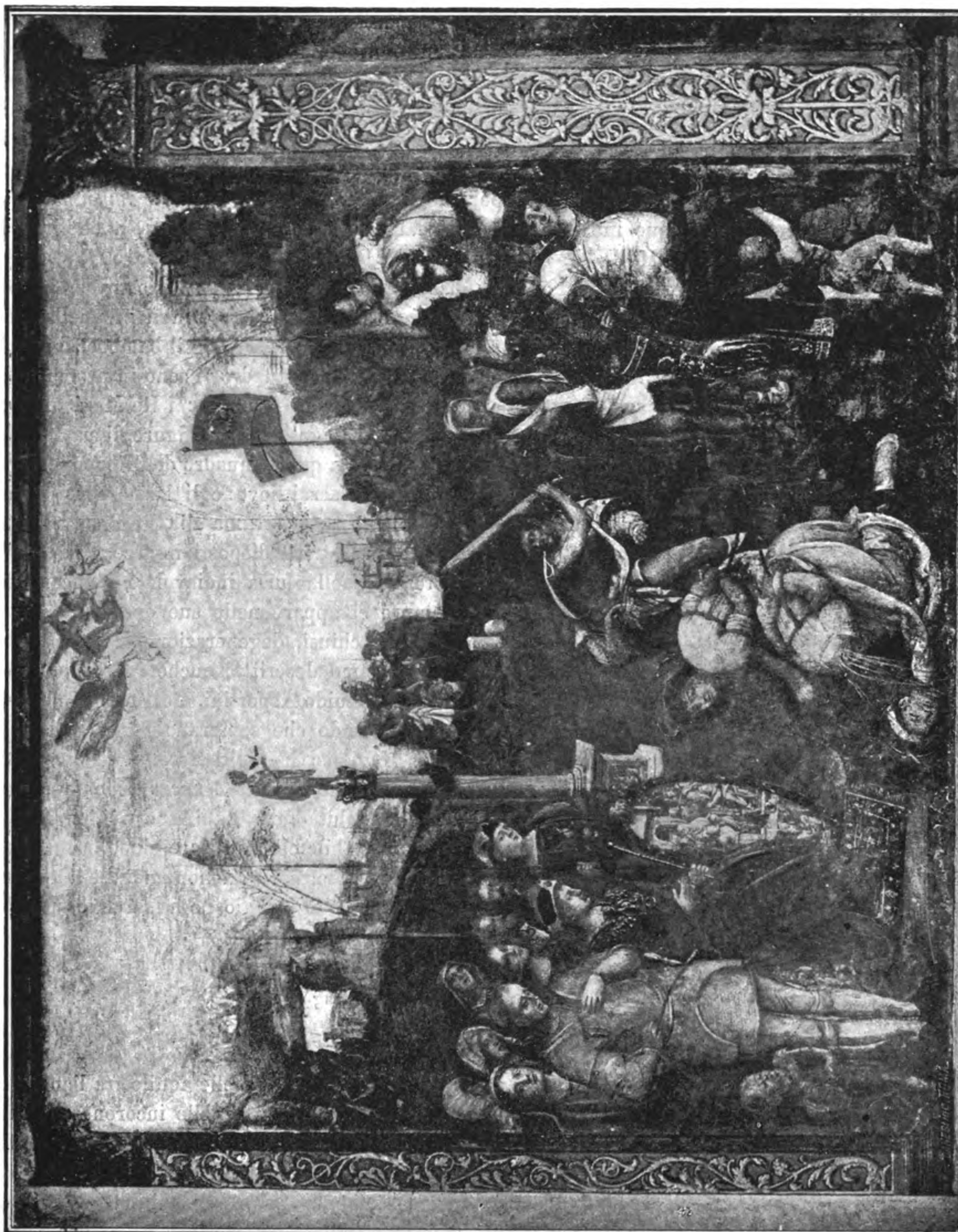
X. Barbier de Montault.

AMICO ASPERTINI



Lo squilibrio della sua fantasia si sente innanzi a ogni sua composizione: egli vi getta per entro a piene mani tutta la zavorra de' materiali della sua bottega, tutti i frutti della sua educazione, gli studi da Ercole Roberti, i tipi del Costa, gli abbozzi dei monumenti e degli affreschi delle terme di Roma. Cincischia le sue figure con numerosi accessori, spesso a rilievo, di collane, corone, fiori, simboli; e riempie i suoi fondi di macchiette, di torricelle, di monumenti antichi, di rupi traforate. Come nel Costa, la linea delle sue composizioni si dispone secondo i lati di un triangolo, ma non sempre chiaramente essa svolgesi e si rompe agli apici, perchè troppa gran folla di figure fanno ressa nei quadri dell'Aspertini, troppi capricci vi hanno sfogo. E tuttavia in quella baraonda non manca vivezza nel sentire la realtà, nè qualche sprazzo di poesia. Accanto alla tomba dei martiri Tiburzio e Valeriano, dipinta in Santa Cecilia a Bologna, sono disseminati crani, stinchi, mandibole che danno una nota funerea alla scena; sui troni delle Vergini delle sue ancone si arrampicano putti, coronati di fiorellini bianchi, rossi e verdi, belli di grazia infantile.

Giunto nel momento in cui l'arte del Risorgimento stava per formare la sua crisalide, ed era per tutto un anfanarsi nella determinazione dei tipi della bellezza nazionale, Aspertini pure ricerca una formula per la beltà giovanile delle sue figure; e come il Perugino, nella stanza del Cambio, diede ad antichi sapienti ed eroi di età senile un'espressione melliflua di fanciulla, Amico Aspertini dà alle sue figure di maschi e femmine uno stesso tipo melanconico, con occhi che guardano di sbieco, tra lo spaurito e il languido. Pei vecchi però segue un tipo speciale, derivato dal Roberti, ossuto e scarno, ma con lineamenti a sagome più appuntite, col mento breve e con una fissità nello sguardo e un impaccio nel movimento da dar loro l'aspetto di vecchi ebeti. Tale è il vecchio scudiero che sta accanto all'imperatore assistente alla morte dei martiri Tiburzio e Valeriano; tale l'altro che nella stessa composizione, dietro ai martiri, tiene uno stendardello, e tale ancor quello della decorazione del castello Isolani a Minerbio. Nei tipi dei manigoldi, l'Aspertini riproduce talora questi suoi vecchi, e ne fa figure efferate, sinistre. Nel disegnare i suoi giovani trova bensì, come abbiam detto, un tipo speciale di bellezza; ma, quando li dipinge di fronte, ogni bellezza scompare in quelle faccie larghe, schiacciate, con fronti a baule, con capelli ad anella calligrafiche e rossicci. Sempre del resto, l'Aspertini dimostra irrequietezza e furia. Dovendo fare le penne del casco di san Giorgio o l'abbondante chioma d'una sua figura, si sbizzarisce tracciando circoli entro circoli, sopra circoli, contro circoli; dovendo fare le mac-



Tav. I. - LA DECAPITAZIONE DEI SS. TIBURZIO E VALERIANO

(Oratorio di Santa Cecilia in Bologna).

chiette pei fondi, sembra disegnare con una punta più che dipingere col pennello, così che quelle sue figurette con lunghe gambe, con vesti e capelli svolazzanti, sembrano figure di pennuti. Ma la irrequietezza dello spirito, la sregolarezza dell'uomo si rivela in tutto quel che di sgangherato, scomposto, incerto, che traspare nel disegno delle sue opere.

La prima vedesi nella Galleria di Bologna e rappresenta la Madonna in trono adorante il divin Bambino, steso innanzi a lei, sopra un bianco drappo che copre fasci di spiche; e i santi Sebastiano, Eustacchio, Girolamo a destra della Vergine; Giovanni, Francesco e Giorgio a sinistra. Sul trono sono rappresentati in bassorilievo, a monocromato, lo Sposalizio della Vergine e la Incoronazione; al sommo di esso, stanno alcuni putti; al basso del quadro, due figure di committenti in gran parte rifatti. In questa prima opera del pittore bolognese segnata *amyci pictoris bononiensis Tirocinium,* quantunque in rovina e guasta dai ritocchi (di cui è notizia anche in una iscrizione apposta sul quadro: AMICVS FECIT . RESTAURATA . ANNO DNI 1594), vedesi l'esordiente negli scorci non riusciti e nel cattivo disegno; ma nel colore si dimostra la buona tecnica della scuola del Francia. I tipi del neo-pittore si mostrano già determinati in quella sua prima opera, onde San Francesco è il solito vecchio cretino, il San Giorgio è il bamboccione col volto schiacciato, tante volte ripetuto poi dall'Aspertini. Nel fondo del quadro vi sono in proporzioni più o meno grandi, secondo la maggiore o minor lontananza, molte figurette: i Re Magi ancora determinati ne' contorni e di colore; poi, appena accennate con segni nerastri, figure di pastori, e fra esse un uomo e una donna che ballano tenendosi per mano. Da questo quadro dell'Aspertini agli altri della sua età matura la differenza è piccola, il progresso è assai lieve: egli lasciò bensì certe forme convenzionali, come quella di dipingere i piani verdi con punti neri, ma alla fin fine anche il paesaggio, con quelle sue quercie segnate con due o tre serie di tratti disposti in arco, rimase all'incirca il medesimo. Anche nell'esordire l'Aspertini tenne quella furia indiavolata nel colorire e quella frenesia di cincischiare ogni cosa, con cui sempre ci appare nelle sue opere.

La figura della Vergine con occhi piccolini, stretti, quasi chiusi, degenerazione del tipo della Madonna del Francia, si vede, oltre che nell'opera che abbiamo descritta, anche in un secondo quadro della Pinacoteca di Bologna, erroneamente attribuito a Guido Aspertini. Così nell'uno e nell'altro si vede lo stesso cagnolino, le stesse macchiette nel fondo che sembrano figure pennute.

Il secondo quadro rappresenta l'Adorazione dei Re Magi, ed ha molti tratti di somiglianza con l'Adorazione dei Pastori, che si vede nella Galleria di Berlino segnata *Amicus bononiensis faciebat.* In questo però si rende meglio palese lo studio dell'antichità fatto dall'Aspertini, nelle colonne e nei capitelli infranti di cui è seminato il suolo. È probabile che il pittore, dopo pochi anni di studio, verso il 1500, si recasse a Roma e si aggirasse entro le terme, fra i monumenti e le rovine antiche; e vi disegnasse marmi, stucchi, ogni cosa. E di questo suo viaggio ne ha lasciato ricordo Giovanni Achillini, nel suo *Viridario,* là ove è detto di Amico:

. . . . con tratti e botte
Tutto il campo empie con le sue anticaglie
Retratte dentro a le romane grotte,
Bizar più che rovescio di medaglie.

Più che nel quadro di Berlino (ove tuttavia e ne' frantumi di colonne e nelle aquile fra l'encarpo a monocromato di una base, e nella figuretta di un pastore a destra coll'agnello incoronato fra le braccia, potrebbesi trovare reminiscenze degli studi dell'Aspertini dall'antico), ritrovasi che il pittore veramente corrisponde alla definizione del poeta Achillini negli affreschi dell'Oratorio di Santa Cecilia in Bologna. Sono di lui i due campi, a destra e a sinistra di chi entra in quel sacello[illegible]destra vi è la deposizione dei martiri Tiburzio e Valeriano, a sinistra la loro decapitazi[illegible]v. I). In quest'ultima scena vedesi una grande colonna che la divide per mezzo, accant[illegible]sta un giovane imperatore seduto, co' piedi su di un tappeto orientale e con lo scettro[illegible], e appresso un guerriero che guarda con la coda dell'occhio dietro a sè, e tiene u[illegible]ghissima e uno scudo, su cui sta un bassorilievo a monocromato. E intorno si accalca una folla [illegible]pettatori, fra cui una bella testina di donna co' capelli rossicci e un bambino con fiasco e pagnottelle. Innanzi alla folla, al di là della colonna, sono decapitati i due santi martiri.

Nel lontano, un gruppo congiunge i gruppi del quadro, formando come da apice del triangolo della composizione; e sono notevoli tra le figurette del fondo una madre che conduce il bambino suo, e un vecchio con un putto sulle spalle, come nella predella di Ercole Roberti, già in San Giovanni in Monte, ora nella R. Galleria di Dresda. In alto volano due angioli, uno dei quali tiene l'anima del martire già decapitato, ma questa parte è totalmente rifatta. Anche qui, in quest'opera dell'anno 1506, l'Aspertini conserva i caratteri manifestati in opere più giovanili: fissità dello sguardo nei vecchi, fronti alte, secchezza di volti, movimenti incerti nei giovani; donne in atto di guardare come ragazze innamorate con la coda dell'occhio, alquanto graziose, se viste di profilo o di tre quarti.

La scena della deposizione dei Martiri è meno conservata di questa che abbiamo descritta; e tuttavia vi troviamo maggiori reminiscenze della visita del pittore a Roma, sì nella rappresentazione di Castel Sant'Angelo coronato dalla figura dell'arcangelo, e di una processione di cardinali che si avanza verso il ponte Sant'Angelo; come nella coloritura di uno sfondo di cassa, ad imitazione di stucchi romani ad encausto. Tutto l'affresco non ha più che poche traccie dell'originale; e appena possiamo indovinare l'effetto di desolazione della scena con sarcofagi, con uno dei santi martiri avente il capo staccato, senza più la corona che lo cingeva di rose, corona caduta là in mezzo ai teschi, agli stinchi e alle mandibole del cimitero, alle ossa non coperte da terra. Nè la pietà della donna che incorona di rose bianche la testa dell'altro dei Martiri, che sta per essere deposto nel sarcofago, doveva menomare l'effetto tetro della composizione.

Poco dopo l'esecuzione degli affreschi di Santa Cecilia, Amico Aspertini dovette recarsi a Lucca per dipingere la cappella che Pasquino Cenami, priore della chiesa di San Frediano, aveva edificata nell'anno 1506, come si sa da antica memoria raccolta da Michele Ridolfi, e dall'iscrizione lapidaria che vedesi nel pavimento della stessa cappella. Il Vasari ricorda gli affreschi di Lucca con queste parole: « Ed a Lucca in San Friano (*l'Aspertini fece*) una cappella, con strane e bizzarre fantasie, e con alcune cose degne di lode, come sono la storia della Croce, ed alcune di Sant'Agostino, nelle quali sono infiniti ritratti di persone segnalate di quella città. E per vero questa fu delle migliori opere che maestro Amico facesse mai a fresco di colori ».

La cappella è ripartita in una vôlta a crociera, in tre lunettoni, in quattro quadri al basso, e in un arco con due pilastri che lo sostengono all'ingresso. Nel centro della vôlta, sta in una mandorla, circondato da serafini, Dio Padre in atto di benedire, che ricorda il tipo proprio del Perugino; nei quattro angoli della vôlta i quattro profeti Isaia, Geremia, Ezechiello ed Elia, e le quattre Sibille (la Libica, la Delfica, la Cumana e la Tiburtina) separati tra loro da putti con tabelle e palme. Uno dei profeti tiene pure del Perugino, il quale esercitò il suo influsso sull'arte bolognese, come nel quadro di Michele Coltellini della collezione Santini in Ferrara, e come nel soffitto della cappella Bentivoglio a Bologna e in altre produzioni artistiche di quel tempo, si veggono traccie. Negli angoli della vôlta stanno altri quattro genietti coi simboli della passione del Redentore, e spiccano essi pure, come tutte le altre figure della vôlta, su fondo azzurro, il quale vien limitato da una zona dipinta ad imitazione di antichi stucchi, che l'Aspertini studiò nelle terme di Roma.

Nelle lunette sono rappresentati il Giudizio universale, la Deposizione di Cristo, la fondazione dell'Ordine Agostiniano. La scena del Giudizio universale ha molto sofferto, « sia — come scrisse il Ridolfi — per l'apertura d'una finestra fatta nel centro di essa, sia perchè moltissimo è stata danneggiata dall'acqua e dal sale della calcina, e, se si eccettuino alcune teste di beati, poco più si vede di una tal dipintura ». La scena della Deposizione mostra le pie donne intorno al sarcofago del Redentore, accasciate, urlanti, disperate, e una di esse che si butta sulla salma furiosamente, e ai lati del gruppo due figure muliebri, dall'aspetto sereno l'una, accasciata l'altra dal dolore. La terza lunetta rappresenta Sant'Agostino, che dà la regola ai suoi canonici, mentre alcuni spettatori sono presenti alla sacra funzione.

Nelle pareti gli affreschi sono divisi in quattro scompartimenti: nel primo di essi è rappresentato il miracolo del santo vescovo Frediano, che ordina alle acque del fiume Asuero di

cambiar via, onde non venisse danno alle terre de' Lucchesi. Il pittore ha rappresentato l'affaticarsi di alcuni campagnuoli per deviare il fiume: essi ne stanno denudati, con corona di frondi intorno al capo, e con legnami per far argine alle acque invadenti. E intanto san Frediano, seguìto da chierici, alla presenza di personaggi di Lucca, segna al fiume, con un rastrello, una nuova via (tav. II).

Un pilastrino divide questo scompartimento dall'altro, che rappresenta la nascita di Gesù,



Tav. II. - MIRACOLO DI SAN FREDIANO

(Affresco in San Frediano di Lucca).

con la Vergine adorante il bambino, che si volge verso di lei in atto di adorazione, mentre i pastori recano i loro doni, e nel fondo si movono, verso il giaciglio di Gesù, i Re Magi, e tre donne, che ricordano in qualche modo alcune del gruppo dello Sposalizio di Santa Cecilia, dipinto dal Francia nell'oratorio della santa a Bologna; ma generalmente i tipi muliebri sono melensi in questo quadro, e il colore di rossiccio qui si è fatto scialbo.

Nel terzo scompartimento è rappresentato sant'Agostino battezzato da sant'Ambrogio (tav. III), innanzi ad un arco con trofei nei pennacchi, circondato da popolo numeroso e da cospicui personaggi, mentre altri catecumeni si spogliano per ricevere il sacramento insieme con Agostino. Nel fondo si vede il Colosseo e l'arco di Costantino. In questo quadro alcune teste sono ben model-

late, benchè generalmente abbiano gli occhi grossi, le labbra sporgenti e strette talora come in un ghigno, e le sopracciglia aggrottate.

Il quarto quadro è separato dal terzo, per mezzo di un pilastrino ornato da un capitello ad ippocampi e di un trofeo, e per il lungo da figure tratte dall'antico (Marsia legato all'albero, Castore e Polluce, una Vittoria).

Rappresenta il quarto scompartimento il trasporto dell'antichissimo Crocifisso, noto sotto il titolo



Tav. III. - IL BATTESIMO DI SANT'AGOSTINO

(Affresco in San Frediano di Lucca).

di *Volto Santo di Lucca:* nell'ultimo piano del quadro, vedesi la navicella recante la sacra immagine, che si avvicina al porto di Luni, ove il vescovo Giovanni col clero e il popolo l'attende per porre sul carro il simulacro, soggetto di contesa, e lasciare che i giovenchi esprimessero a chi toccasse il possederlo, secondo la divina volontà, incamminandosi liberamente verso una od altra via. Nel primo piano, vedesi la Santa Croce sul carro riccamente parato, tenuta dal vescovo Giovanni; e intorno al carro una folla di persone svariatissime, che fanno atti di adorazione, o favellano dell'avvenimento. Una vecchia si trascina per via, coll'appoggio del bastone; là tra la folla si accalca una donna con putti al collo, reminiscenza della predella di Ercole Roberti, già in San Giovanni in Monte a Bologna; e si distingue un grosso uomo similissimo pure ad altro, che segue Cristo al Calvario dipinto dal Roberti in quella stessa predella. Precedono il carro trionfale i sacerdoti cantando laudi, e lo accompagnano magistrati sopra ricchi palafreni, i reli-

giosi regolari, finanche un eremita con lunghi capelli, orrendo; nè manca la solita scenetta di genere, con cui l'Aspertini suole interrompere la gravità delle sue composizioni, quella di due putti quasi ignudi, uno de' quali con corona di fronde ad armacollo e con un fiasco, rincorsi dal solito cagnolino.

Compiuto così di dipingere la cappella, il nostro autore non si restò dal colorire pure il sotto dell'arco che mette nella cappella stessa, e i pilastri che un tale arco sostengono. Sotto l'arco, dipinse quattro teste, come di santi che si sporgessero a guardar fuori da occhi tondi di finestre, e nel mezzo due serafini in atto di suonare e un cagnolino fra essi, visti di scorcio, come in un tamburo d'un cupolino. Tra l'uno e l'altro di questi cinque quadri, stanno quattro bassorilievi a monocromato, fra cui si nota l'Orazione di Gesù nell'Orto, copia con varianti di quella del Roberti nella citata predella. Anche nei pilastri sono sei figure a chiaro-scuro di apostoli con ricca capigliatura: San Pietro, San Simone e San Giacomo dall'una parte; San Paolo, Sant'Andrea e San Giovanni dall'altra.

Abbiamo rilevato qui, come negli affreschi dell'oratorio di Santa Cecilia in Bologna, le reminiscenze di Ercole Roberti, che lasciò opere tanto ammirate in quella città, e che, secondo la tradizione, fu maestro di Guido, fratello di Amico Aspertini, morto in giovane età, rimpianto dai poeti, da Giovanni Achillini, da Hermico Caiado portoghese e da Diomede Guidalotti. Ma che Guido lavorasse in quella cappella col fratello suo, come suppose Michele Ridolfi, non è dato di ammettere; perchè, se invero Guido ebbe tanto meraviglioso ingegno, come i contemporanei credettero e cantarono, e se fosse stato buon discepolo del Roberti, dovrebbe apparirci innanzi con forme ben diverse, non con alcune semplici e materiali ripetizioni di alcune figurette del caposcuola ferrarese.

E del resto, non poteva esser vivo Guido nel 1506, se Guido morì, come dice il Cavazzone, in *iuvenili aetate,* o di *morte acerba,* come cantò l'Achillini nel *Viridario:*

. . . . morte acerba
Cel tolse quando sua virtù fioriva,
Come tempesta, che ruina l'herba,
Talchè il villan del seme e frutto priva.

Noi sappiamo che Ercole de' Roberti lasciò Bologna nel 1486, e che più non vi fece ritorno. A quel tempo quindi Guido Aspertini dovette essere educato nell'arte o trarre pro degli insegnamenti avuti, coadiuvando forse, come garzone, Ercole nel dipingere la cappella Ganganelli in San Pietro di Bologna. Avrebbe dovuto vivere altri venti anni per coadiuvare poi Amico fratel suo nel colorire la cappella in San Frediano, e avrebbe in tanto tempo operato di molte cose, alcuna delle quali sarebbe forse arrivata a noi. Di lui il Vasari ricorda una Crocefissione, sotto il portico di San Pietro a Bologna, dipinta nel 1491, che andò distrutta; e niuna altra cosa si ricorda di lui. Cosicchè devesi ritenere che intorno a quell'anno, appena eseguita quelle figure che il Vasari chiamò semplicemente e freddamente *ragionevoli,* Guido Aspertini morisse. Amico Aspertini si rivela del resto scolare di Lorenzo Costa e del Francia in tutte le pitture descritte, e Ercole Roberti non c'entra in esse che di straforo.

Ancor meglio rammenta il Francia, più che nelle composizioni ad affresco, nella pala d'altare, ora situata presso la porta di San Frediano, ove si vede la Madonna col Bambino sur un piedistallo, e santi intorno, e putti in atto di suonare nel basso. Questa pittura ha molto sofferto, e ha perduto quella vigoria di colorito che si vede invece nella ancona della Pinacoteca di Lucca. Rappresenta questa la Madonna col Bambino in una mandorla, in alto, circondata da angioli, alcuni coronati di rose rosse; nel piano san Sebastiano, con lineamenti più regolari di quel che si mostri di frequente nell'Aspertini, san Giuseppe e san Giovanni seduti, e san Giorgio, figura dinoccolata, con un berrettone ornato da lunghe penne bianche. Quest'opera fu eseguita dall'Aspertini in un tempo prossimo alla esecuzione degli affreschi di San Frediano, prima dell'altra ancona d'altare, che si vede in San Martino di Bologna, rappresentante la Vergine e Santi, figure di larghe e gonfie forme.

Il Vasari parla di molti affreschi di Amico Aspertini, di facciate a chiaroscuro in su la piazza de' Marsigli in Bologna e a San Mammolo. Così di un fregio a San Salvadore, pure a Bologna, tanto stravagante e pieno di pazzie, « che farebbe ridere chi ha più voglia di piangere ». E soggiunge: « Insomma non è chiesa, nè strada in Bologna, che non habbia qualche imbratto di mano di costui »; e poi ricorda pitture a Roma, a Lucca, e altre a Bologna nella chiesa di San Giacomo. Il giudizio del Vasari sull'Aspertini è sembrato aspro, ingiusto, maledico; ma invece è secondo verità. E noi immaginiamo veramente, come Vasari lo descrive, Amico Aspertini « con amendue le mani a un tratto, tenendo in una il pennello del chiaro, e nell'altra quello dello scuro.... e stando cinto, havere intorno intorno piena la coreggia di pignatti pieni di colori temperati, di modo, che pareva il diavolo di san Macario, con quelle sue tante ampolle ». Per chi tale immagine dell'Aspertini disegnata dal Vasari sembri una caricatura, avvertiamo che noi finora non abbiamo conosciuto quel pittore che nelle opere giovanili, quando egli era ancora sotto l'influsso de' suoi maestri, ancor fresco di studi. Tutte le altre opere fatte di poi sino al 1552, con quella sua gran prestezza di pennello sono andate distrutte; ma una ne resta, e che avemmo la buona sorte di scoprire in una stanza del palazzo Isolani presso Minerbio, fatta con una furia tale, con tali sgangherate proporzioni di figure, da lasciar comprendere come Vasari sia stato accusato d'ingiustizia a torto. Niun altro affresco rimane dell'età matura del pittore, a nostra saputa, e poco altro resta della sua lunga vita d'artista, oltre ciò che abbiamo citato. Ricordiamo però tanto una predella di lui nella collezione del marchese Strozzi a Ferrara e alcuni frammenti presso il banchiere Diena a Modena, come qualche disegno d'ornato a Firenze nella Galleria degli Uffizi, e a Vienna nella collezione Albertina. Il Giordani, già ispettore della Galleria di Bologna, gli attribuì molte cose, ma senza discernimento; onde non ad Amico, come egli disse, ma alla scuola cremonese del Boccaccino, appartiene una tavoletta con la Vergine, il Bambino e San Sebastiano della R. Galleria Estense di Modena. Il Morelli ascrisse al nostro artista un ritratto di giovane donna della Galleria del Campidoglio, forse per l'espressione della fisonomia e per il girar degli occhi simile alle teste muliebri dell'Aspertini; ma la tecnica fine, la diligenza stragrande dei particolari, il volto lungo, il fondo azzurrino richiamano piuttosto il fare di Ercole Grandi. Documenti intorno alla vita di Amico ne abbiamo pochissimi: uno ne produsse il Gualandi nelle sue *Memorie originali,* delli 6 di maggio 1527, ed è una ricevuta di Amico per il pagamento di lavori eseguiti ad Annibale Gozzadini; altri ne produsse Ottavio Mazzoni-Toselli ne' suoi *Racconti storici estratti dall'Archivio criminale di Bologna* (Bologna, 1866-70), assai importanti perchè ci determinano l'età dell'Aspertini e il suo carattere. L'Aspertini, citato a testimonio in un processo fatto a Domenico del Francia, nel gennaio 1525, disse di avere 50 anni e di possedere 3000 lire; in un altro documento dell'Archivio criminale di Bologna si viene a conoscere che Amico accoltellò Maffeo da Milano. Ciò non gli tolse di morire tranquillo, in tarda età, nel 1552, e di lasciare ai suoi figli e a sua moglie denari e robe.

A. Venturi.

LA CAPPELLA DI SAN ZENONE

A SANTA PRASSEDE IN ROMA



L principio del secolo IX un certo benessere materiale aveva in Roma seguìto la riacquistata potenza morale e politica per mezzo dei Franchi. Una vitalità forse troppo agitata, ma insolita da tanto tempo, occupa la città; continue discordie tengono vivo lo spirito dei Romani tra i fautori del papa e quelli dell'imperatore. Indi congiure e forti repressioni e indignazione di partigiani, e due grandi pontefici, Leone III e Pasquale I, pii e fieri ad un tempo, ed abili politici così d'aver saputo mantenere autonomia a Roma e prestigio al pontificato, morti, forse, di crepacuore dopo aver severamente, anzi ferocemente puniti i più ferventi sostenitori del predominio de' Franchi.

Già i papi Adriano I e Leone III avevano pensato a restaurare e decorare molte chiese di marmi e mosaici; Pasquale I faceva innalzare l'oratorio dei Santi Processo e Martiniano presso la basilica Vaticana e le chiese di Santa Cecilia e Santa Maria in Domnica, mentre dava opera alla ricostruzione di quella di Santa Prassede, cui aggiungeva due cappelle, rendendo ogni edificio splendido di decorazioni musive e di marmi preziosi raccolti qua e là tra le rovine degli antichi monumenti.

La basilica di Santa Prassede, quantunque restaurata ai tempi di Adriano I, era al principio del secolo IX già rovinosa; e Pasquale I, volendo riedificarla, ne mutò alquanto anche l'ubicazione.

Nell'anno 817 era compiuta e vi erano stati innalzati accanto due oratorî: l'uno, il *Secretarium* (sacrestia), dedicato a san Giovanni Battista, a sinistra di chi guarda la tribuna, l'altro dedicato a san Zenone, a destra. [1]

Ha dimostrato G. B. De Rossi nel suo magistrale lavoro intorno all'oratorio di San Zenone, [2] che questo santo, di cui resta la memoria della traslazione avvenuta il 20 luglio dell'anno 817, in una lapide ancora superstite, [3] è il Zenone dell'Appia nel cimitero di Pretestato, chiamato fratello di Valentino, perchè deve aver avuto comune con lui il *natalis* del martirio o

[1] Cfr. il *Liber pontificalis*, in Paschali, § X: « *in eadem Ecclesia* (Santa Prassede) *fecit oratorium beati Zenonis Christi martyris, ubi et sacratissimum eius corpus ponens musivo amplianter ornavit* ».

[2] Cfr. *Mosaici cristiani di Roma*, fascicoli XI e XII.

[3] *Et in ipso ingressu basilicae manu dextra ubi utique benignissimae suae genitricis scilicet domnae Theodorae episcopae corpus quiescit condidit iam dictus Praesul corpora venerabilium haec Zenonis presbyteri et aliorum duorum.*



VOLTA DELL'ORATORIO DI SAN ZENONE.

della deposizione, quindi alcuna comunanza di culto ed attinenza storica o liturgica, sì che la memoria dell'uno è unita con quella dell'altro.

Ambedue sono venerati nello stesso oratorio, ed ivi ambedue ritratti nei mosaici. San Zenone è figurato come diacono, e tale si trova anche nell'abside della basilica; san Valentino come prete. Ciò sarebbe in contraddizione col testo dell'epigrafe sopraccennata, ove si legge *Zenonis presbyteri;* ma il De Rossi, pensando ad omissioni non infrequenti nell'epigrafia medievale, propone la seguente reintegrazione, che mi sembra accettabile: « Zenonis *fratris Valentini* presbyteri ».

L'interno della cappella consta di uno spazio quadrato, su tre de' cui lati si approfondano altrettanti nicchioni di pianta rettangolare, che danno all'edificio una forma speciale di croce latina. La volta è a spigoli, impostati là donde partono anche gli archi con cui terminano le pareti, ed apparentemente sostenuti da quattro colonne con piedistalli, basi e capitelli, sopra ciascuno de' quali sta una specie di alto abaco di sagome semplici e rozze a fascie, gole e listelli.[1]

La porta d'ingresso dà sul fianco della navata minore destra della basilica; due dei tre sfondi arcuati, o nicchioni, incavati nello spessore delle altre pareti, cioè quello di maggiori dimensioni, che è di fronte, e quello a destra di chi entra, sono forniti d'altare, mentre nel terzo è stata aperta una porticina, là dove invece, secondo l'epigrafe già posta in quel luogo, ed il musaico sulla parete di fondo sopra il vano stesso, doveva esser sepolta Teodora, madre del pontefice. Sopra la porta d'ingresso una finestra ad arco manda la luce dalla chiesa, e nella parete di fronte un'altra finestra che arriva alla sommità dell'arco ove gira la volta, manda la luce dal di fuori. Tutta la parte inferiore delle pareti, compreso lo spessore di esse, là dove s'addentrano gli altari o sono le porte, fino a dove incomincia il giro degli archi, è impellicciato di marmo greco a vena diritta;[2] tutto il resto della cappella, non eccettuati i sottarchi, gli spazi sopra gli altari e la porta minore, e finalmente la parete esterna sopra la porta d'ingresso, è splendidamente decorato di mosaici.[3]

Nel mezzo della volta è figurato il busto di Cristo colla destra appoggiata sul libro chiuso

[1] Questi guanciali son diversi dagli abachi bizantini generalmente a tronco di piramide rovesciata le cui faccie sono decorate di simboli cristiani. Osservò, e credo giustamente, l'illustre G. B. De Rossi (*L'abside della basilica Severiana in Napoli*, § II, nel *Bollettino d'archeologia cristiana*, 1880, p. 151 e segg.) che essi mostrano d'esser piuttosto pezzi d'architrave, quali si trovano sopra singole colonne già fin dalla metà del v secolo in alcuni monumenti di Roma ed altrove. A me sembra inoltre che nella cappella di San Zenone si sia voluto simulare che essi funzionino da basi ai quattro angeli rappresentati in mosaico sugli spigoli della volta, poichè dal basso apparisce che questi angeli posino veramente sui detti pulvini e formino tutto un insieme con questi e colle colonne.

[2] In tempi a noi vicini, e probabilmente nel sec. xviii, le pareti intorno all'altare della Madonna di fronte alla porta sono state rivestite di marmi differenti, e non più semplicemente, ma con decorazione policroma. Così tutto intorno alla cappella si coronò la parte incrostata di marmi, nel limite cioè tra questa e i mosaici, di una brutta cornice di stucco.

Sopra la porta d'ingresso, internamente, e tra questa ed il vano della finestra, leggesi la seguente iscrizione:

ARAM A PASCHALE I . DEIPARAE VIRGINI | HOC NOMINE | S. MARIA LIBERA NOS A POENIS INFERNI | SACRO CHRISMATE DEDICATAM | AC FRACTIS TEMPORVM VETVSTATE RELIQVIARVM SIGILLIS | A DIDACO COLVMBANIO ABATE ITERVM CONSECRATAM | AMOTA OB SACELLI RESTAVRATIONEM MENSA A STIPITE | CAROLVS VICTORIVS AMADEVS | S. R. E. PRESBYTER CARD. TITVLI S. PRAXEDIS A LANCEIS | SOLEMNI RITV TERTIO CONSECRAVIT. | SEPT. ID. SEPTEMB. AN. IVB. MDCCLXXI.

[3] Di tale forma doveva essere anche l'altro oratorio eretto da papa Pasquale I presso la basilica Vaticana in onore de' santi Processo e Martiniano. Si legge infatti nel *Liber pontificalis* (in Paschale, § V) ch'esso era *super columnas in quadrificio cameranter musivo pulchrisque metallis decoratum.* Nè dissimili per decorazione dovevano esser gli altri oratorî di quel tempo, come anche di tempi anteriori in Roma e fuori di Roma, quadrati o circolari che fossero. Così, per esempio, l'autore della vita di san Daniele (scritta nel secolo xi) descrive l'oratorio di San Prosdocimo presso la basilica di Santa Giustina a Padova: *Est praeter hanc Basilicam.... Oratorium, sive templum mirae pulchritudinis constructum...., cuius parietes humotenus in circuitu vario sunt marmore crustati; pars vero superior, quae testudineo clauditur arcu, longe lateque deaurata relucet opere muselaeo depicta.*



PARETE SOPRA LA PORTA D'INGRESSO ALL'ORATORIO.

degli Evangeli. Ha viso ovale, occhi grandi castagno-scuri, naso alquanto lungo e sottile, la barba corta ed unita, i piccoli baffi incipienti, i capelli lunghi contornanti il capo ed il collo fin sulle spalle d'un colore leonato scuro; la tunica ed il manto dorati hanno i segni delle pieghe di rosso-lacca; il nimbo d'oro è crucigero filettato di bianco (lattimo). Il tipo e la figura sono relativamente piacenti. Campeggia in un fondo di un bel turchino, circondato da una corona di tre fascie concentriche, di cui quella di mezzo è composta di foglie che sembrano di lauro, ma con tinte che vanno dal bianco al marinello chiaro ed al turchino.

Sostengono questa specie di medaglione quattro lunghe ed eleganti figure di angeli bianco vestiti ed alati, rappresentate in piedi su ciascuno spigolo della volta e molto simili alle antiche vittorie; hanno i capelli di color castagno (leonato-scuro) lumeggiati di giallo (pignoletto) e portano intorno al capo una stretta *stefane* bianca. Le ali sono di un leonello paonazzo; le tuniche bianche, adorne d'un clavo di rosso-lacca, mostrano pieghe indicate, come al solito, da semplici linee, mosse però giustamente e con una certa eleganza, di colore celeste, mentre nei manti esse sono di colore verde-grigiastro. Ha ciascun angelo un nimbo celeste (marinello chiaro) filettato di bianco e posa i piedi su disco dello stesso colore.

Tanto queste come le altre figure sono contornate di nero e spiccano gagliardamente sul fondo d'oro. Il motivo della decorazione di questa volta, preso da esemplari anteriori, [1] è semplice, grandioso ed eminentemente architettonico.

Gli archi su cui la volta s'imposta, gli spigoli di quelli degli altari e della porta minore, le finestre stesse ed il lembo estremo del mosaico, sono contornati da una larga fascia d'ornato a vari colori: il marinello, il turchino, il rosso, il bianco e l'oro. Il fondo delle pareti, come quello della volta, è d'oro, e su questo si delineano le figure. Sulla parete di fronte alla porta d'ingresso, sopra l'altare dedicato a Maria ed ai fianchi della finestra, veggonsi in piedi Maria e San Giovanni Battista. Ella, vestita di tunica rossa e manto turchino che le circonda anche il capo, tiene le mani alzate in atto di orante, per impetrare dal figlio Gesù grazie ai fedeli. Il Precursore, a destra di chi guarda, con volto oblungo e capelli e barba castagni e prolissi, con veste gialla e manto castagno, muove la destra in atto di parlare, mentre nella sinistra tiene un'asta che termina in alto con disco cruciforme, nel quale è effigiato l'agnello. Ambedue le figure hanno un nimbo formato da due semplici fili, l'uno scuro, l'altro bianco inscritto in esso. [2]

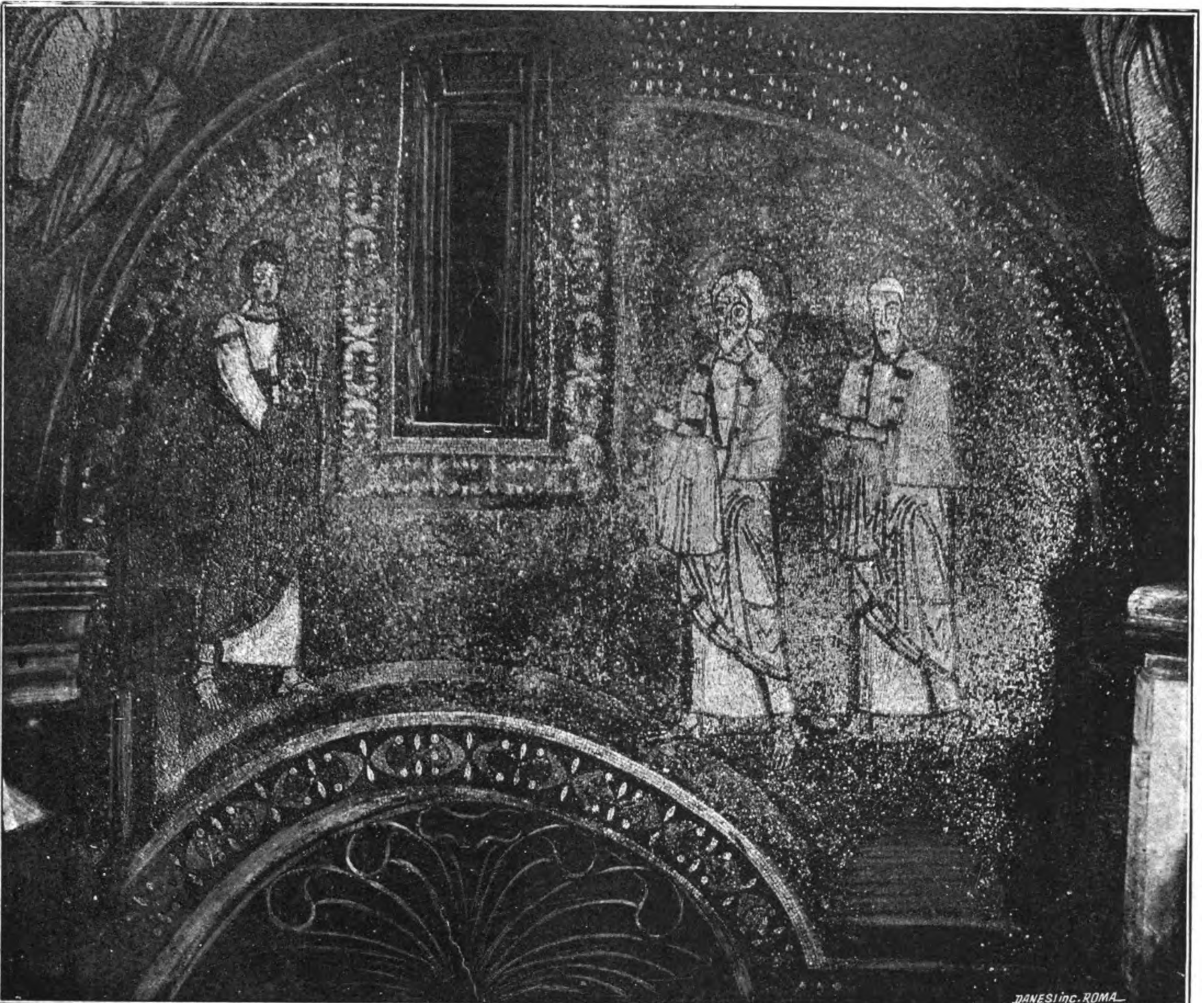
Sulla parete sopra la porta d'ingresso, ai fianchi della finestra che dà nella chiesa, San Pietro (SCS PETRVS) e San Paolo (SCS PAVLVS), l'uno con capelli bianchi e barba pur bianca e corta, l'altro quasi calvo e con barba prolissa e bruna, mentre colla sinistra tengono, il primo le chiavi, il secondo un rotolo, alzano ambedue la destra con mossa energica e naturale verso il trono di Dio, che sta tra loro sopra la finestra, di color celeste e colla croce nel mezzo gialla. Il nimbo di questi come di tutti gli altri santi è indicato da un semplice contorno scuro.

Sulla parete a destra di chi entra son figurati San Giacomo (SCS IACOBUS), Sant'Andrea (SCS ANDREAS) e San Giovanni Evangelista (SCS IOHANNES). I primi due vestiti di tunica e di manto bianco con pieghe, come di solito, celesti e verdastre, sono vecchi con volto allungato, barba bianca alquanto lunga e terminante in punta, e Sant'Andrea pure coi capelli lunghi e discriminati nel mezzo. Tengono sopra un lembo del manto e con ambedue le mani un libro chiuso, e sono rivolti verso l'altare. San Giovanni, giovane imberbe vestito di tunica bianca con pieghe celesti e di manto giallo (pignoletto) con pieghe rosse, tiene pur esso un libro con ricca legatura sopra una falda del manto ed è rivolto, oppostamente agli altri due, verso il trono.

[1] Così nella volta della cappella detta di San Pier Crisologo a Ravenna, nel mezzo della quale, in luogo della figura di Cristo v'è il suo monogramma; così anche nella volta tra l'arco trionfale e l'abside della chiesa di San Vitale, in cui nel mezzo è figurato l'agnello. Cfr. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli*, tavv. 223 e 260.

[2] Ai fianchi leggonsi le iscrizioni in tessere celesti SCA e S I
M C O
A S H
R A
I N
A N
I
S

In simile modo sono scritti gli altri nomi de' santi rappresentati, ed io li riporterò nel testo, senza però mantenere la disposizione verticale delle lettere.



PORTA A DESTRA DELL'ORATORIO.

Sulla parete a sinistra troviamo rappresentate Sant'Agnese (SCA AGNES), Santa Pudenziana (SCA PUDENTIANA) e, più vicino all'altare, Santa Prassede (SCA PRAXEDIS). Sono tutte tre rappresentate di prospetto con ricca acconciatura sul capo (*epanoclisto* ed orecchini) e ricche vesti gialle (a tessere di pignoletto) portanti orlature celesti e segnate di rosso nelle pieghe, con velo bianco ondeggiante dietro la schiena, sottoveste bianca uscente dalle braccia, una specie di grembiule bianco uscente dal manto ed elegantemente decorato in celeste, e drappo bianco con pieghe cenerognole, sopra il quale tengono ciascuna una corona, e sono in atto di presentarla, come le vergini nei mosaici di Sant'Apollinare nuovo a Ravenna, alla Madonna che è due volte figurata, sulla parete e sopra l'altare di fronte a chi entra nella cappella. Tutti questi santi e sante, fuorchè Maria e San Giovanni Battista, sono posti nel celeste paradiso schematicamente rappresentato ai loro piedi da strati verdi in cui sorgono, sopra steli gialli, fiori rossi con pistilli e stami gialli.

Il sottarco sopra il detto altare è decorato a giri di fogliame su fondo d'oro, entro i quali vedonsi rappresentati cervi, cicogne, leoni ed altri animali; motivo di decorazione derivato dall'arte classica e molto in uso nel medio evo anche nella scultura, specialmente dal VI secolo in poi. Sulla lunetta dietro l'altare vedonsi in mezza figura Cristo con nimbo crucigero e vesta biancastra, fra due altre figure senza nimbo, ma entro ad uno stesso cerchio elittico. A destra di chi guarda sta in atto di meraviglia un giovane imberbe, senza nimbo, a sinistra un vecchio con nimbo. Che si sia voluto raffigurare Cristo fra Mosè (giovane e imberbe) ed Elia (vecchio con barba bianca) nella sua Trasfigurazione, mentre ne erano spettatori Pietro, Giacomo e Giovanni, e che i danni ed un cattivo restauro abbiano cancellato i nimbi e la figura di Giacomo che forse poteva esservi rappresentata presso quella di San Giovanni imberbe là dove manca gran parte del mosaico? Io non credo che si possa altrimenti spiegare questa composizione.

Entro la nicchia nel mezzo dell'altare vedesi Maria in trono, vestita di tunica rossa e manto turchino che le gira intorno al capo ingrossandone pesantemente l'acconciatura. È rivolta di prospetto e tiene sul grembo il divin Figlio in vesta bianca, benedicente colla destra e sostenente un rotolo nella sinistra coll'iscrizione: EGO SUM LUX. A destra è figurata in piedi SCA PRAXEDES, a sinistra SCA PUDENTIANA. Nel fondo d'oro, ai fianchi di Maria, spiccano in celeste le sigle: MR EM (Mater Emanuel); sopra è rappresentato una specie di *velarium,* come quello, p. es., del mosaico nell'abside di Santa Francesca Romana. I tipi delle figure, resi piacenti per un certo tondeggiamento di contorni, per gli occhi a fiamma alquanto piccoli e con una pupilla nuotante nel bianco della sclerotica meno che nelle altre figure dei mosaici della stessa cappella; le vesti molto abbondanti di pieghe secche e lumeggiate d'oro; la grossezza dell'acconciatura del capo di Maria; il *velarium* sopra di lei; la tecnica del mosaico assai diversa da quella dei mosaici del IX secolo, poichè quivi le tessere molto aderenti fra loro, tagliate con maggior diligenza, disposte con maggior ordine, usate di più gran dimensione nei fondi, un po' minori nelle vesti, molto piccole nelle carni affine di fare spiccar queste anche per la finezza del modellato, manifestano un'arte posteriore, più vicina a quella de' mosaici di Santa Francesca Romana, di Santa Maria in Trastevere e di San Clemente, ma più avanzata ed a non molta distanza dall'arte de' Cosmati, quale la troviamo nel monumento al cardinal Consalvo in Santa Maria Maggiore, ed in quello a Guglielmo Durante in Santa Maria sopra Minerva. È certo, come già aveva intuito G. B. De Rossi, della prima metà del secolo XIII.

Ritornando ai mosaici del IX secolo, il sottarco girato nella parete a destra di chi entra presenta una bellissima decorazione a scacchi romboidali ai cui angoli partono piccoli raggi e nei quali sono iscritti cerchi concentrici con piccola croce bianca nel mezzo. Il motivo semplice ed elegante, reso magnifico dalla varietà dei colori, l'oro, il rosso, il celeste, il bianco, armonicamente combinati, dà l'idea d'un ricco tappeto orientale e potrebbe essere vantaggiosamente imitato anche dai nostri artisti.

Sopra l'altare entro quest' arcata avvi una colonna di diaspro sanguigno (?) venerata come quella della Flagellazione di Nostro Signore. Scrive il Panvinio [1] che i corpi di san Zenone e di

[1] *Le sette chiese di Roma,* 1570, p. 332.



PARETE A SINISTRA DELL'ORATORIO.

san Valentino giacevano sopra di questa colonna, la quale fu ivi collocata nell'anno 1223. Di tale notizia, come nota il De Rossi, non si trova testimonianza che vada più oltre al secolo XIV. Il Garrucci e il De Rossi non dubitarono che quella nicchia di fronte all'altra dov'era sepolta Teodora e si veneravano forse le reliquie di santa Prassede e santa Pudenziana, fosse stata fin dall'origine dedicata ai santi Zenone e Valentino. Ora nella lunetta della parete di sfondo si è trovato dietro ad un orribile baldacchino barocco formato di stucco appiccicatovi nel secolo passato, il mosaico del IX secolo, il quale mostra nel mezzo il Cristo, giovane, e con barba e baffi incipienti, col nimbo crocigero sul capo, mentre tiene il libro chiuso degli Evangeli, fiancheggiato, a destra, da un santo prete, vecchio, con corta e bianca barba, con *casula* rossa sopra il camice bianco, in atto di tenere un libro, ed a sinistra da un altro santo, pure vecchio, senza tonsura, con barba bianca lunga ed a punta, vestito di tunica bianca ed avente sulla spalla destra un velo verde, mentre tiene una corona (?) ed un libro aperto (?). Che siano i santi Zenone e Valentino? Certo non corrispondono per tipo a quelli sopra la porta d'ingresso, e neppure al santo diacono giovane e imberbe, con tunica bianca rappresentato nell'abside della chiesa, e che dovrebbe essere san Zenone. Il Ciampini[1] vi ravvisava i santi Pio e Pastore.

Nello sfondo arcuato, a sinistra di chi entra, doveva esser sepolta Teodora, poichè ivi infatti trovasene il ritratto in quella fascia sotto alla lunetta ov'è anche rappresentata in mezzo busto Maria tra le sante Prassede e Pudenziana. È a sinistra di chi guarda ed ha il nimbo quadrato celeste contornato da due fili, bianco e scuro. A destra di lei e sopra il capo, formando un angolo retto, leggesi l'iscrizione mutila THEODO(*ra*) EPISCOPA in tessere celesti. È forse l'unica imagine femminile a noi nota col nimbo quadrato sul capo, e probabilmente fu effigiata mentre Teodora viveva, quantunque l'Alemanni affermi[2] che il nimbo quadrato usavasi anche per figure di persone defunte.

Sotto a questa fascia di mosaico fu aperta una porta, forse allora che nell'altare di fronte fu posta la colonna della Flagellazione, affinchè il pubblico potesse assistere alle funzioni anche nel locale che fiancheggia la cappella, il quale diventava così un'appendice di essa. Questa porticina fu esternamente, verso la fine del secolo XV, decorata da stipiti marmorei e cornice con rozzi fregi in bassorilievo.

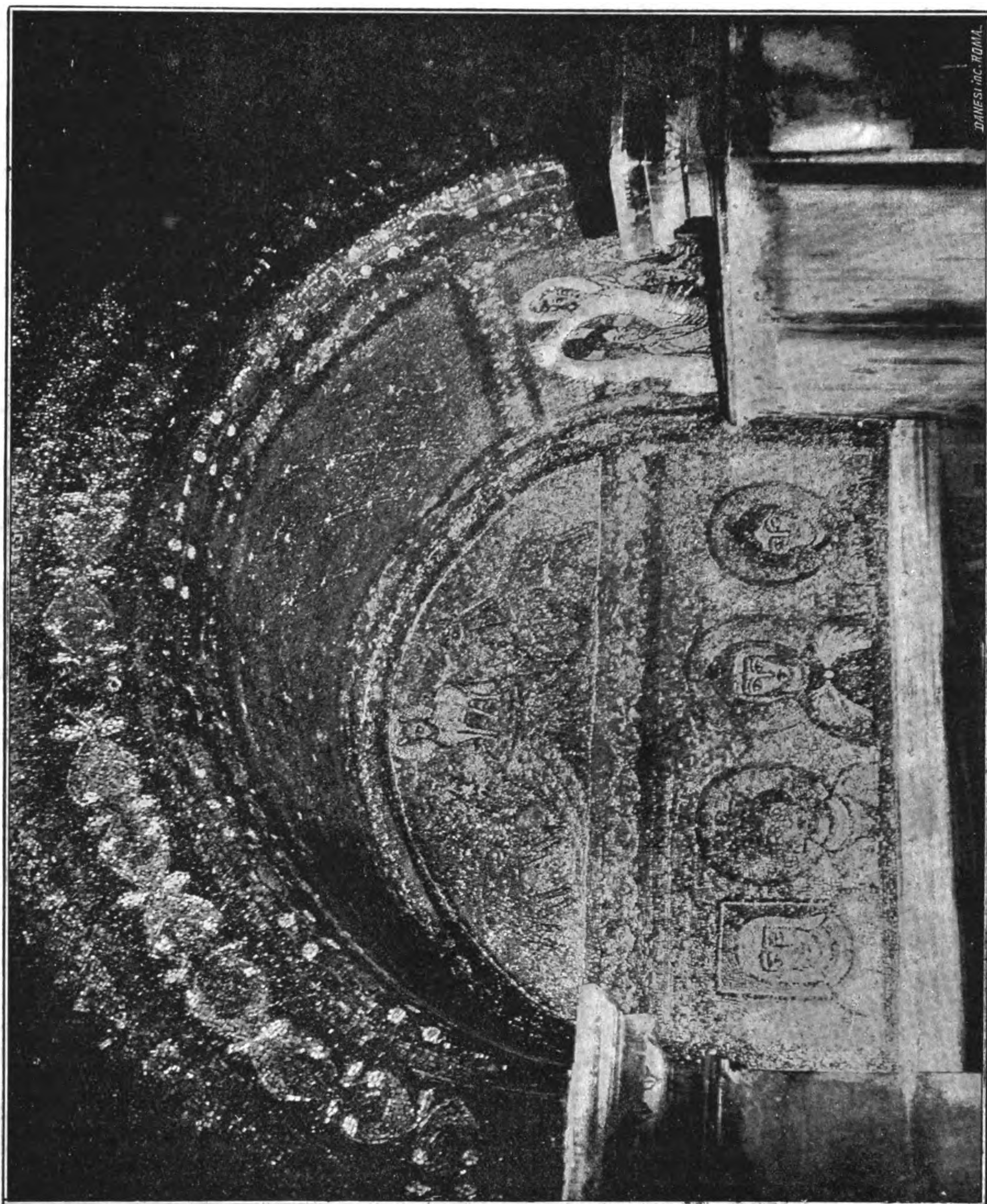
Sulla lunetta sopra la fascia ove sono rappresentate le accennate figure femminili, vedesi l'agnello di Dio, bianco, nimbato, in piedi sul sacro monte donde sgorgano i quattro fiumi nei quali si dissetano quattro cervi, simbolo de' fedeli che attingono la grazia dagli insegnamenti di Cristo. I due più indietro ergono il capo dopo avere sorseggiato l'acqua, i due dinanzi stanno bevendo. La composizione, ch'è una delle primitive cristiane, è assai bene intesa, e riempie mirabilmente lo spazio; anche i quattro cervi di color bigio chiaro (leonato) hanno giuste proporzioni, sì che apparisce come l'uso continuato e non mai variato di forme spiccatesi da un'arte ancora in fiore, abbia fatto sì che queste si mantenessero abbastanza pure attraverso a tutto il medio evo.

Il sottarco ha la decorazione stessa che abbiamo trovata in quello del nicchione ove sta la Santa Colonna. Soltanto nel fianco dell'arco, a destra di chi guarda, trovasi una storia evangelica che non saprei spiegare perchè sia stata rappresentata in questa cappella, a meno che non si voglia pensare al privilegio accordato dallo stesso Pasquale I, per il quale sarebbe stata liberata un'anima dal Purgatorio da chi avesse dette cinque messe sull'altare della Madonna.

È infatti la Discesa di Cristo al Limbo. Il Salvatore, in un terzo di figura col nimbo crucigero celeste chiaro su fondo dorato, contornato da una mandorla radiante bianca e celestina, vestito di bianco con pieghe celesti, accompagnato da un angelo bianco e nimbato, è in atto di liberare dal Limbo i protoparenti Adamo ed Eva. Dietro a lui sorge da un sepolcro strigilato un risorto, dietro al quale credo sia rappresentato il coperchio del sarcofago. Sebbene la forma sia rozza, la composizione è piena di movimento, ed è forse tratta da qualche miniatura di artista greco, giacchè quella rappresentata in mosaico nel secolo VIII entro la cappella dedicata alla Vergine,

[1] *Vetera monumenta*, p. 152.

[2] *De Later. parietin.*, Romae, 1743, p. 43.



ARCATA A SFONDO NELLA PARETE A SINISTRA DELL'ORATORIO.

fatta costruire da Giovanni VII nella basilica di San Pietro è, secondo i disegni del Grimaldi, alquanto diversamente concepita.[1] Bellissima è la decorazione della grossezza del muro intorno alla finestra che dà nella chiesa, a squame contrapposte derivanti dall'intreccio di striscie bianche ondulate; e ciascuna squama presenta un bel passaggio di colori dall'arancio (giuggiola) alla lacca rossa, al cilestro (marinello) chiaro e scuro ed al turchino.

Sopra la porta d'ingresso, esteriormente alla cappella ed intorno alla finestra, son disposte, rispettivamente su fondi turchino e d'oro, due serie di imagini clipeate. Nella prima serie, al sommo dell'arco, vedesi Maria col Bambino; le stanno ai fianchi due santi chierici con tonsura (il diacono san Zenone, giovane, con tunica gialla, a destra, ed il prete e martire san Valentino, vecchio, con *casula* rossa, a sinistra) ed otto sante coronate, di cui le due prime sono santa Prassede e santa Pudenziana. Nella seconda serie si ravvisa in alto il Salvatore, e gli sono distribuiti ai fianchi i dodici Apostoli, i quali, siccome ha già fatto osservare il Müntz,[2] mostrano tipi uguali a quelli degli stessi Apostoli figurati nell'interno della cappella e nell'arco trionfale della chiesa. Superiormente, ai due angoli di questa composizione musiva, altre due imagini clipeate, con bianche barbe e tunica e pallio bianchi, sembra raffigurino due profeti.

Opera moderna, e forse della fine del secolo passato o del principio di questo, sono i due pontefici rappresentati nei due angoli abbasso. Al tempo del Ciampini[3] queste due figure erano dipinte.

Del resto molti danni e molti restauri ha patito dovunque, e specialmente nei fondi, questa decorazione all'esterno della cappella, e perciò non mi allungo a descriverla minutamente.

Nell'interno il rifacimento può dirsi abbastanza limitato, quantunque il Ciampini abbia scritto che già al suo tempo il mosaico era « *in multis dirutum* atque offuscatum ».[4]

Il restauro maggiore deve essere stato eseguito nella seconda metà del secolo passato, quando, come apparisce dall'iscrizione riportata più indietro in una nota, si procedette al riordino di tutta la cappella. Ad ogni modo le parti non originali si riconoscono assai facilmente, poichè in esse le tessere alquanto più grandi e tagliate molto più regolarmente, sono anche disposte con molto maggiore simmetria e più aderentemente fra loro che quelle del secolo IX.

Incominciando dalla volta, oltre a qualche danno apportato dall'apposizione di grosse grappe di ferro quando si volle assicurare l'intonaco cadente, troviamo restaurata una piccola parte del cerchio entro cui è rappresentato il Salvatore, un grande pezzo di fondo d'oro e tutta la parte mediana dell'angelo a sinistra di chi guarda verso la porta, mentre a destra si vede rimesso colle stesse tessere originali un altro pezzo di fondo d'oro e l'ala destra dell'altro angelo.

Nella parete a destra di chi è rivolto verso l'altare, si discerne restaurata inferiormente tutta la fascia ad ornato di vari colori; e così è anche avvenuto nella parete sopra la porta, a destra, e quindi nella parete a sinistra, ove il restauro passa su tutto lo spigolo del sottarco e s'addentra alquanto nel sottarco stesso, mentre nello sfondo dell'arcata vedesi rifatta tutta la parete inferiore fino alle teste delle quattro figure femminili, teste che pure credo alterate da manomissione, sebbene mostrino ancora le tessere originali: nello stesso sfondo scorgesi sopra il capo della Madonna un'altra grande chiazza di restauro, la quale s'allarga e passa alcun poco nella lunetta ov'è rappresentato l'agnello sul sacro monte.

Pur nella parete di fronte alla porta d'ingresso, quasi tutta la fascia intorno allo spigolo del sottarco è rifatta, e nel medesimo sottarco rimane intaccata la decorazione a meandri con animali, inferiormente, nella parte a sinistra, e fino quasi al sommo dell'arco nella parte a destra dove mancano pur molti pezzi.

I mosaici di questa cappella erano arrivati a noi tutti sudici in modo da non potervisi quasi più distinguere neppur le figure, e, specialmente nella volta, affatto cadenti per l'umidità che, penetrata dal tetto, avea sollevato gli intonachi. Ora il Ministero della pubblica istruzione procedette alle riparazioni, affidandole al bravo mosaicista Mattia, il quale con diligenza veramente

[1] Garrucci, *St. dell'Arte crist.*, I, p. 582, IV, T. 280, n. 8.

[2] *Revue arch.*, sept. 1874, p. 176.

[3] *Vetera monum.*, p. 151.

[4] Ciampini, op. cit., p. 150 e segg.

mirabile levò le intere parti cadenti per rimetterle intatte al loro posto fermandole su nuovo intonaco, ricoprì di stucco colorato le poche parti mancanti intorno alle antiche grappe che furono tolte, ripulì tutto il mosaico in modo che ora esso ha ripreso il suo antico splendore e può essere ammirato e studiato.

Le tessere sono più piccole di quelle usate generalmente pei mosaici monumentali nelle chiese dal V all'VIII secolo, nè variano di dimensione a seconda dell'uso o per i fondi, o per le vesti, o per le carni, ecc., come variano invece anche nei mosaici del secolo VIII decoranti la cappella, che, siccome accennammo, fu fatta costruire in San Pietro da Giovanni VII, de'quali resta un frammento nella sacrestia di Santa Maria in Cosmedin ed altri nelle grotte vaticane. Le tessere stesse non sono disposte, come invece ne'secoli antecedenti e posteriori, nè con un





CAPITELLI ENTRO LA CAPPELLA.

certo ordine, nè molto aderentemente le une alle altre, nè tutte in modo da formare una superficie perfettamente liscia e piana; e ciò, se non giova alla finezza, giova invece assai all'effetto, poichè la luce, battendo, non produce riflessi troppo forti e sgradevoli, ma si smorza e s'acqueta, ed i bei fondi d'oro assumono un tono più robusto e più caldo, e sembrano di filigrana.

L'impressione che se ne riceve è veramente superiore a quanto si può imaginare pensando all'arte del IX secolo in Italia, e ciò deriva appunto sia dalla tecnica usata, sia dalla vivacità dei toni, sia dalla grandiosa ed architettonica disposizione delle figure. Peccato che le riproduzioni che ne abbiamo fatte non rispondano che in parte ai pregi accennati.

Furono italiani o greci gli autori di questa decorazione come di tutti gli altri mosaici eseguiti in Roma durante il pontificato di Pasquale I?

Alcuni, per ragioni storiche, collegando cioè il fatto della persecuzione degli iconoclasti in Oriente, coll'altro de'grandi lavori musivi contemporaneamente compiutisi in Roma dopo un periodo relativamente di sosta, aggiungendo pure che Pasquale I, fondatore di un convento di Basiliani, si mostrò favoreggiatore dei Greci, inclinano a credere che artisti greci, venuti a Roma a trovar rifugio dalle persecuzioni, siano stati impiegati in molte opere ed abbiano avuto la preferenza sugli artisti del paese.

Se non che è piuttosto ammissibile che i Greci anche nelle opere musive si siano accontentati d'una parte secondaria, giacchè mai nell'Occidente europeo, e specialmente a Roma, la pratica del mosaico era rimasta interrotta, e non potevano quindi mancare abili artisti locali, i quali, come sempre accade, non dovevano certo, nè avrebbero voluto, lasciare che gli stranieri li sopraffacessero.

Considerando la maniera del disegno, la tecnica esecuzione, i costumi delle figure, ci accorgiamo che tutto ciò può anche corrispondere coi caratteri dell'arte cosiddetta bizantina: figure lunghe e sottili, duramente segnate, ma di giuste proporzioni, con movimenti talora forzati e talora eziandio di una certa eleganza; sfarzo di vesti ricchissime specialmente nelle sante; grande impiego dell'oro e di colori assai vivi che sono però messi tra loro in perfetta armonia. Se non che tali caratteri noi troviamo già in uso da molto tempo nell'Europa occidentale, ed in Roma incominciando specialmente dal secolo VII, col mosaico dell'abside di Sant'Agnese.

L'arte orientale aveva comunicato all'arte occidentale, incominciando principalmente dal VI secolo, le sue norme ed il suo stile, e questa, essendovisi già abbastanza conformata, non aveva però tralasciato di fare da sè, mantenendo un proprio carattere; una maggiore grandiosità di concepimento e maggiore larghezza di disegno, quantunque molto minore finezza di esecuzione e minor fantasia.

Non è quindi possibile ammettere che l'arte orientale del IX secolo, la quale produceva alquanto più tardi le belle miniature del codice di san Gregorio Nazianzeno e del Psalterio che ora si conservano nella Biblioteca Nazionale di Parigi (nn. 510 e 139), miniature in cui tutto, sebbene convenzionalmente, è però disegnato e dipinto con mirabile finezza, e vi troviamo novità di composizioni, di atteggiamenti, di tipi, e panneggiamenti assai diligentemente condotti, con eleganti partiti di pieghe abbastanza largamente disposte, quantunque angolose e durette, e giusti passaggi di tinte e giuste degradazioni nel chiaroscuro, non è, ripeto, possibile ammettere che essa avesse anche una maniera così semplice e rude quale si riscontra nei mosaici del IX secolo a Roma. Gli iconoclasti non potevano aver distrutta nè mutata una lunga tradizione artistica.

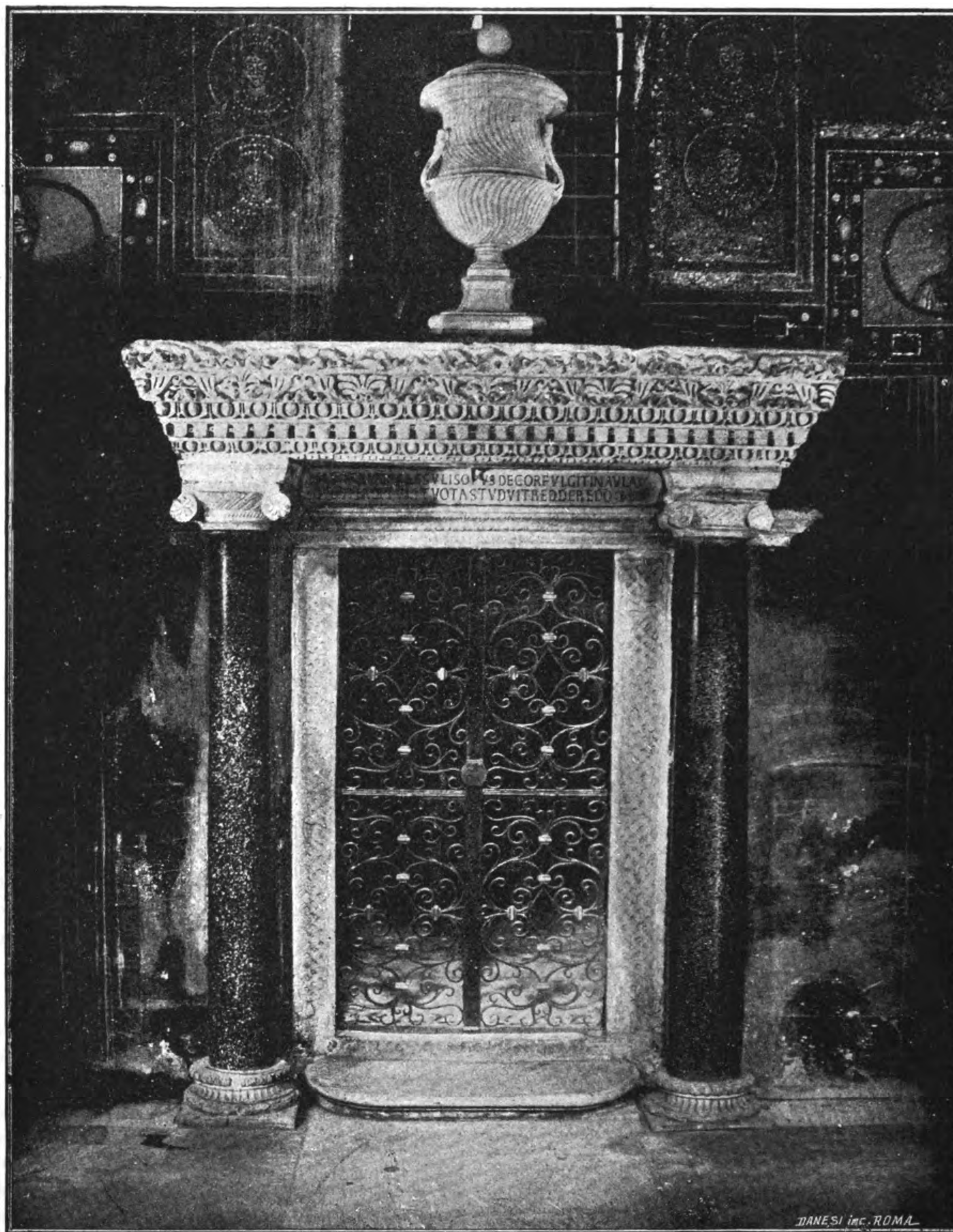
Nei mosaici dell'oratorio di San Zenone manca assolutamente ogni traccia di chiaroscuro: entro ai contorni delle figure le tinte son date uniformemente, solcate solo dai segni strettamente necessari per indicare i tratti de' volti, gli ornamenti delle vesti ed il girar delle pieghe principali sotto cui si riconosce il movimento dei corpi.

Tali caratteri ci si presentano tanto nei mosaici dello stesso secolo a Roma, quanto in quelle più antiche tra le pitture conservate nella chiesa sotterranea di San Clemente pure a Roma, quali, per esempio, la Crocifissione e l'Assunzione di Maria Vergine, e perdurano nelle miniature dei codici latini sia carolingi, ov'è però maggior finitezza e movimento, sia di epoca molto più tarda, quali il Donizzone del principio del secolo XII, conservato nella Vaticana.

Niente rimane, senonchè le descrizioni delle ricchissime opere fatte eseguire nel palazzo imperiale di Costantinopoli dall'imperatore Teofilo (829-842), l'ultimo degli iconoclasti, e da Basilio il Macedone (867-886). Del palazzo stesso non restano neppur le ruine; ma certo dall'entusiasmo con cui gli scrittori parlano anche delle decorazioni musive nelle sale e nelle cappelle di esso, devesi con ragione dedurre che l'arte del mosaico era stata sempre assai coltivata nell'Oriente e seguiva il progresso medesimo che troviamo nelle miniature e negli avori bizantini di questa stessa epoca, in cui appunto s'operava un potente risveglio e nella vita e nella letteratura e nell'arte in generale de' popoli soggetti all'impero costantinopolitano, risveglio che durò per circa altri trecento anni.[1]

Se è vero, come inclinano a credere gli storici dell'arte, che sono del tempo di Basilio il Macedone i frammenti di mosaico nell'abside occidentale di Santa Sofia, che il Salzenberg ha potuto disegnare, e se ne è fedele il disegno,[2] cessa il dubbio che a Costantinopoli non si lavorasse con maggiore finezza e maestria di quella che apparisce in tutti i mosaici di Roma del

[1] Bayet, *L'art bizantyn*, Paris, Quantin, p. 118 e segg. [2] Cfr. Bayet, op. cit., p. 143.



PROSPETTO DELLA PORTA D'INGRESSO ALL'ORATORIO.

IX secolo, e che gli artisti greci non fossero assai più esperti de' romani e non avessero dell'arte un più alto concetto.

Interessantissime per la storia dell'arte medievale sono anche le parti architettoniche e le decorazioni marmoree dell'oratorio di San Zenone, e tanto più perchè esse non furono ancora esaminate e studiate come si conveniva. [1]

La porta d'ingresso si presenta con aspetto monumentale; vi si manifesta veramente tutto lo sforzo degli artisti romani per comporre ed eseguire un'opera ehe rispondesse alla magnificenza concepita da Pasquale I quando volle che fosse innalzata la preziosa cappella.

Sia per la ricchezza dei marmi, sia per la diligenza, relativamente assai notevole, con cui sono scolpiti gli ornati, donde apparisce la presunzione di quegli artisti di gareggiare cogli antichi, di cui si sono pure messi in opera e adattati nel miglior modo i frammenti di decorazione architettonica che potevano servire allo scopo, questa porta è il più caratteristico e completo esemplare che ci rimanga di quanto sapevano far di meglio gli scultori e gli architetti in Roma, nella prima metà del secolo IX.

È rettangolare ed alquanto bassa: gli stipiti, di marmo bianco, sono arricchiti d'intrecciature di vimini, secondo lo stile che il Cattaneo chiamava giustamente italo bizantino.

Una specie d'architrave molto più lungo di quanto è larga la porta, consta, al basso, d'una fascia fregiata da intrecciature di vimini; d'un cordone di fusaruole; d'una gola ornata di foglie, e triangoli secondo un motivo classico rozzamente interpretato e di rilievo assai timido, e finalmente d'un liscio listello. [2]

Vi sta sopra un fregio colla seguente iscrizione:

† PASCHALIS PRAESVLIS OPVS DECOR (*decore*) FULGIT IN AVLA
QVOD PIA OPTVLIT VOTA STVDVIT REDDERE DO: [3]

a lettere abbastanza bene imitate dalle iscrizioni classiche, quantunque un po' lunghe e secche.

Due preziose colonne di diametro alquanto ineguale, l'una di serpentino o *lapis lacedaemonius,* a destra, l'altra di granito bianco e nero, si drizzano ai fianchi della porta su basi di marmo bianco di bellissima fattura classica della prima epoca dell'impero, uguali fra loro ma sproporzionate colle colonne, perchè di diametro molto maggiore.

Sovrapposti alle colonne son due capitelli di forme ioniche, che il Cattaneo [4] attribuì al VI secolo adducendo come prova che sono lavorati anche nella parte verso il muro; ma ciò, siccome abbiamo notato, non deve produr meraviglia, quando si consideri che ciascun pezzo, scelto per servire ad una composizione architettonica, era poi lavorato per sè, senza che fosse tenuto uno stretto conto dell'impiego che se ne dovea fare, poichè la composizione era intravveduta vagamente dall'artista, non era concretata in qualche disegno che servisse di guida.

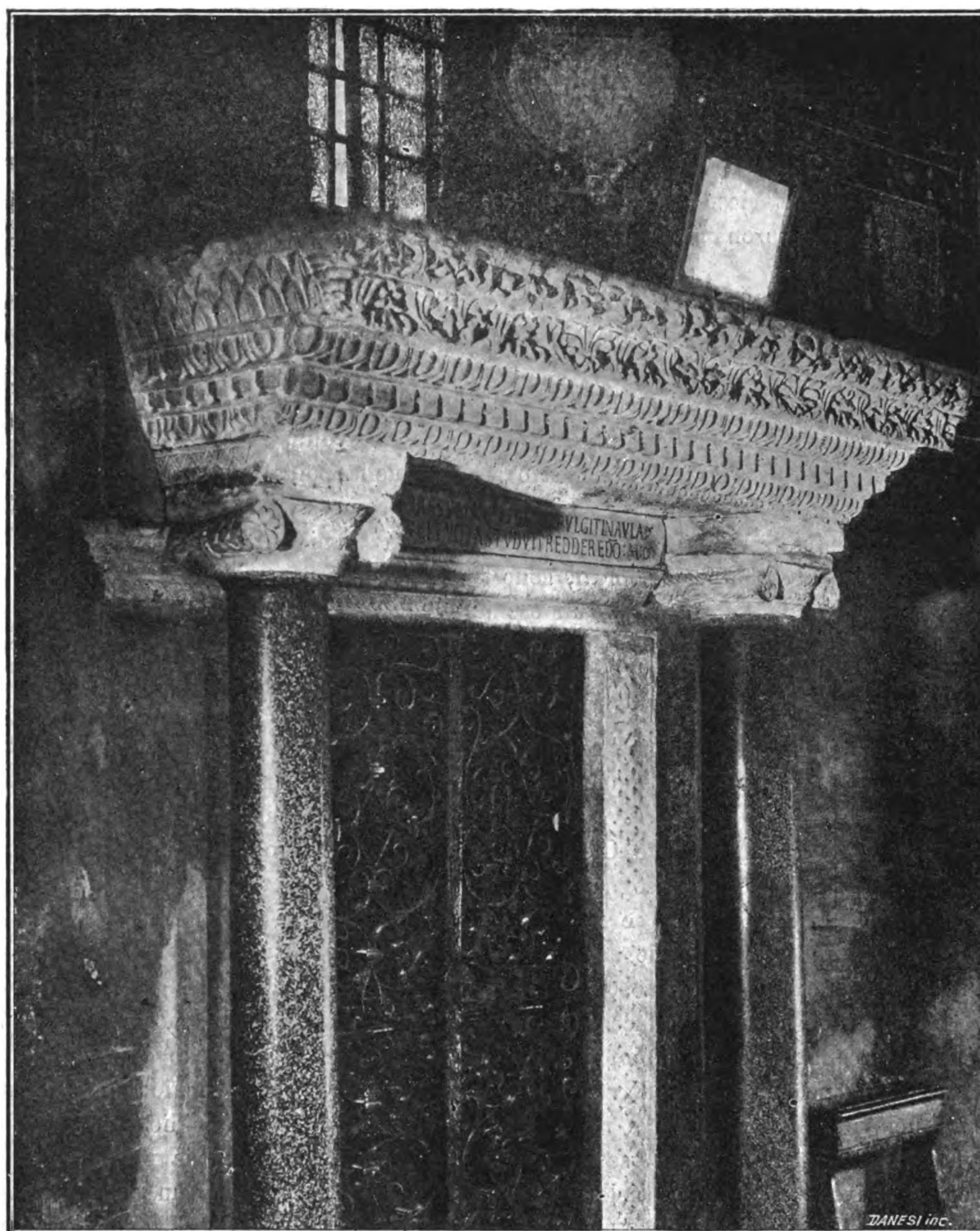
[1] Il NESBITT, *On the Churches at Rome* in *Archaelogia,* tomo XL, pl. X, p. 191, ha rappresentato la porta dell'oratorio. — Il CATTANEO, *L'architettura in Italia dal secolo* VI *al mille circa,* ne parla a p. 193 e segg.

[2] Il Cattaneo (op. cit., p. 34) ascrive al secolo VI questa specie d'architrave, e ne trova la ragione nella sua lunghezza eccessiva; se non che la tecnica troppo rozza per il secolo VI, la barbara interpretazione d'un motivo classico nella gola, ed il rilievo assai basso e senza vita, sono tutti caratteri dell'arte del secolo IX. D'altra parte, non si badava in questo tempo d'essere troppo ligi alle misure. Avvezzi, già da secoli, a veder posti insieme frammenti che male corrispondevano fra loro, non sembrava necessario a que' costruttori e scalpellini di usar diverso metodo, anche quando facevano del nuovo; molto più che, servendosi di materiale raccogliticcio, soltanto ad occhio, ed approssimativamente, dovevano scegliere i massi marmorei da usare in un edificio, e lavorarli separatamente, senza curarsi che corrispondessero perfettamente nella misura gli uni cogli altri. Aggiungasi che nel caso nostro non si pensò soltanto alla larghezza del vano, ma anche a tutto l'insieme architettonico della porta, allargato dalle colonne e dal cornicione su di esse, onde quella specie d'architrave veniva quasi colla sua lunghezza a legar meglio fra loro il contorno della porta col prostilo.

[3] Si vede quindi il monogramma di Pasquale, seguìto da altri due punti triangolari, e quindi da una foglia come alla fine della prima linea.

[4] Op. cit., p. cit.

Sono essi di sagome tozze e rozze, con fregi, come al solito, di rilievo assai timido, che non trovano paragone nelle opere certe del secolo VI, in cui si riscontra invece una gran diligenza di intaglio ed abuso di trapano e di trafori, e constano di una gola semplice al basso, d'un listello e d'un cordone che nell'uno è a striscie a spirale, nell'altro scolpito a fusaruole; d'un echino



FIANCO DELLA PORTA DELL'ORATORIO.

rappresentato da una fascia larga, rigonfia e adorna, nell'uno, de' soliti vimini intrecciati, nell'altro, di una fascietta scanalata pure intrecciata alla greca. Le volute non nascono naturalmente dalla struttura del capitello e non ne formano parte integrale, vi sembrano bensì appiccicate ai fianchi. Hanno esse scolpiti nel pulvinare, pel capitello a sinistra due mazzi contrapposti di foglie d'alloro legati nel mezzo da un cordone, per l'altro di foglie di palma; mentre dinanzi, l'uno mostra le volute con un fiore di margherita, l'altro con una foglia lobata nella parte interna, abbastanza ben girata e disposta.

Due pulvini di media altezza, a tronco di piramide rovesciata e fregiati di striscie a zig-zag, coronano i due capitelli e vi posa un'enorme cornice, frammento d'un edificio della decadenza classica tra la fine del secolo III ed il principio del IV, straricca perciò di decorazioni incavate col trapano. Gli scalpellini del IX secolo non ne vollero lasciar disadorni nè il soppalco nè i fianchi; e nel soppalco scolpirono, relativamente assai bene, una linea di foglie lobate ed un motivo di cerchi formati da intrecciature di vimini, entro i quali stanno grandi fiori uscenti con quattro petali dal contorno e toccantisi fra loro; ne' fianchi continuarono, certo con minore incavo, le file degli ovoli e dei dentelli; ma in luogo di riprodurre il fitto e grasso fogliame alternato da gruppi di baccelli, chè non ne sarebbero stati assolutamente capaci, si accontentarono di scolpire due linee di foglie d'alloro disposte a squama.

Sopra la porta che, siccome vedesi anche nell'incisione, ha in complesso un'aria di classica gravità, si pose quale coronamento, in mezzo alla finestra, un bel vaso antico di marmo bianco, strigilato.

Si entra nella cappella salendo due bassi gradini. Il pavimento, a quadrati e triangoli in cui s'alternano il marmo bianco, il porfido ed il serpentino intorno ad una gran *rota porphyretica*, è uno dei più antichi esempi d'*opus sectile*, il quale riuscì a sostituirsi al *vermiculatum* usato nell'antichità, ed a produrre più tardi i mirabili pavimenti cosmateschi.

Le quattro colonne che arrivano fino agli spigoli della volta, sono di marmi diversi, due di granito bigio, ed una di granito (?) verdastro scuro: quella poi all'angolo formato dalla parete di fronte all'ingresso e dalla parete a destra, è forse, come dicevami il mio amico architetto Giacomo Boni, la più grande colonna che si conosca di granito bianco e nero.

I capitelli corinzi che furono dorati, sono pur differenti e nessuno del secolo IX. I due di fronte a chi entra, di cui presentiamo un esemplare, con un giro di foglie d'acanto, dietro le quali s'alzano foglie astate di piante acquatiche, somigliano ad altri capitelli nella chiesa rotonda di Santa Maria in Nocera de' Pagani, che è opera del IV secolo.

Degli altri due, l'uno è classico della decadenza romana, corinzio colle solite foglie d'acanto; l'altro, di cui diamo la riproduzione, a campana molto espansa presso il collare e rastremata a metà, formato da foglie di cardo alquanto secche e non molto profondamente incavate, ricorda l'arte bizantina del secolo VI, e trova in Roma stessa un riscontro tanto in quello a sinistra ed internamente del protiro di San Clemente, quanto in un altro più rozzo e quindi più tardo nelle Gallerie di San Lorenzo, disegnato dal Cattaneo. [1]

La colonna di granito bianco e nero posa su di una specie di capitello rovesciato adorno di rade foglie d'acanto sopra foglie acquatiche in rilievo alquanto basso, sopportato a sua volta da una base in cui e tori e scozia sono riccamente intagliati a fiori, a foglie d'alloro, a scanalature; lo zoccolo è decorato nelle faccie da bei tralci di vite con foglie ed uva, in quella stessa forma che si riscontra, per esempio, negli ornati della cattedra d'avorio di Massimiano a Ravenna, e fu usata specialmente nell'arte orientale attraverso tutto il medio evo, con una certa pesantezza nel rilievo e rigidezza e monotonia nel trattamento delle foglie, ma con eleganza e sapere. È, secondo me, il migliore esemplare dell'arte decorativa scultoria nel VI secolo a Roma, e non, come scriveva il Cattaneo nella sua pur pregevolissima opera, [2] un bellissimo esemplare dell'arte classica. Pure del secolo VI è il basso zoccolo sotto al dado del nono, sostenente la colonna a sinistra, e porta anch'esso scolpiti dei ritmi.

[1] Op. cit., p. 41.

[2] Il Cattaneo è pure caduto nel grave errore, secondo me, di credere del VI secolo la maggior parte delle lastre scolpite componenti il cancello del coro nella basilica di San Clemente, portanti il monogramma d'un Giovanni, e mentre disegnava i due capitelli così egregiamente lavorati, che nella stessa chiesa decorano il monumento al cardinale Venerio da Recanati (di cui anche le colonne portano spiccata l'impronta, specialmente al basso, del secolo VI e non dell'arte classica), non s'accorgeva che le sagome e gli ornati di que' plutei son così bassi, barbari e rozzi, che non possono essere assolutamente attribuiti all'epoca di Giovanni II, ma piuttosto a quella di Giovanni VII, e meglio al secolo IX, cioè a Giovanni VIII. Il disegno ch'egli presenta d'una parte di essi non è conforme al vero e può trarre in inganno. (Cfr. op. cit. pp. 29, 30 e 31).

Gli artisti dal principio del IX secolo hanno cercato d'imitare la decorazione dello zoccolo del VI secolo in quelli sostenenti le altre colonne, i quali sono di forme, sagome e dimensioni fra loro diverse. Alcuni, oltre alle decorazioni de' viticci uscenti da un vaso [1] mostrano anche qualche altro motivo, ed originale fra questi è uno con eleganti intrecci di vimini avvolgenti fiori e croci. [2]

La nicchia, entro allo sfondo della parete di fronte all'ingresso, ov'è rappresentata la Madonna, è incorniciata da un'edicola formata di due colonne d'alabastro orientale con scanalature spirali, opere del IV secolo, sopra basi pur classiche, ma non proprie, con capitelli delle stesse sagome pesanti e tozze di quelli sulla porta d'ingresso, ma con un accenno, nell'echino, agli ovoli secondo l'arte classica, come in altri capitelli dello stesso IX secolo nell'atrio di San Lorenzo in Lucina, e con un fiore composto di quattro petali nelle volute.

Non sembra del IX secolo, ma rinnovata forse nel principio del secolo XIII, quando fu eseguito il mosaico della nicchia, di cui abbiamo parlato, la cornice che ricorre sulle due accennate colonne, la quale presenta un motivo del tutto classico, con sagome imitate da quelle delle cornici ionico-romane, semplici, disadorne e poco aggettate, quali si vedono appunto nelle opere de' primi Cosmati o cosmateschi, verso la fine del secolo XII e nel principio del secolo XIII.

Dall'esame di questa cappella e dai caratteri ch'essa ci presenta, sia considerata in ciascuna sua parte, sia nel complesso, caratteri che corrispondono anche negli altri monumenti coevi in Roma ed altrove nell'occidente europeo, risulta ch'essa è il prodotto d'un'età in cui il pietismo cristiano trae le sue forme dalla barbarie ormai predominante e dal lusso orientale ravvivati alquanto dalle tradizioni che, sebbene debolmente, perdurano e svisate tendono sempre a ridestarsi, della civiltà e dell'arte romana imperiale. Tali erano anche le manifestazioni della vita civile e politica.

N. BALDORIA.

[1] Il Cattaneo (op. cit., p. 154) ha pubblicata in disegno una faccia d'uno di questi zoccoli del IX secolo.

[2] Un'altra prova che non si badava nel IX secolo a ridurre a giuste dimensioni i pezzi ornamentali che dovevano servire per qualche edificio, l'abbiamo anche in questi zoccoli del secolo IX, di cui uno dovette essere sprofondato per un terzo sotto il pavimento, giacchè altrimenti avrebbe innalzato di troppo la colonna.

IL SODOMA, GAUDENZIO FERRARI, ANDREA SOLARI

ILLUSTRATI IN TRE OPERE IN MILANO RECENTEMENTE RICUPERATE

I.



Diversi possono essere i criteri coi quali una raccolta tende ad arricchirsi. Se si discorre di un privato, nulla di più naturale se non che prevalga il principio ch' egli s' approprii quanto più gli garba. In una raccolta pubblica invece la cosa muta aspetto, ispecie fra noi in Italia. Poichè ogni regione, ogni città ha un aspetto suo particolare, conviene che questo possibilmente si rifletta nei suoi Musei artistici. Da ciò un nuovo criterio nella scelta. Che se entrambi fra loro collimano, tanto meglio.

È quel che si è verificato fortunatamente nella Pinacoteca di Brera, da che è entrata in possesso di un'opera peregrina di Giovanni Antonio de' Bazzi detto il Sodoma; poichè con essa la Galleria si è assicurata un dipinto che ha incontrato il favore universale ed è venuta a riempire una lacuna sensibile nella serie dei pittori lombardi. Dei seguaci e scolari di Leonardo da Vinci i principali vi erano ben rappresentati, ad eccezione di due, cioè del gentiluomo milanese Giov. Ant. Boltraffio (il quale vi manca tuttora) e del vercellese Bazzi, che, come si sa, conservò sempre il suo naturale lombardo non ostante che si fosse trasferito e domiciliato lungi dal paese nativo, nella medievale città di Siena; in quella città, nella quale l'arte della pittura da tempo era come inaridita, fin che vi portò egli stesso un nuovo soffio vitale.

Nel corso della sua lunga carriera egli attraversò diverse fasi, quali bene si avvertono nel vario aspetto che prendono le opere di lui. Al pari di altri artisti di sbrigliato ingegno, egli a vicenda sa innalzarsi nelle più elevate sfere dell'ideale, fino ed accurato, e cade altre volte nello scorretto e nell'oscuro; quasi da far dubitare che fosse lo stesso autore. Fenomeno che noi riscontriamo d'altronde in altri casi, e per citare due soli esempi, in pittori quali il Lotto e il Pordenone fra i veneti, che ci si presentano pure sotto aspetto assai diverso nelle loro opere, a seconda della disposizione e dell'umore che li dominava volta per volta.

Quanto al Sodoma, se vuolsi riconoscere che la fase sua più largamente splendida e poderosa si riscontra dopo il primo quarto del secolo XVI, allorchè egli diede mano in Siena ai suoi affreschi celebrati della cappella di Santa Caterina in San Domenico, del palazzo pubblico, della cappella degli Spagnuoli in Santo Spirito, non che allo stupendo stendardo di San Sebastiano, ora agli Uffizi, per un altro verso va segnalato per un momento di una esplicazione di disposizioni artistiche più profondamente elette quello in che egli rileva un contatto diretto coi grandi



Fig. 1ª - STUDIO DELLA LEDA DEL SODOMA.

(Da fotografia di C. Marcozzi).

artisti che operavano in Roma sotto il pontificato incipiente di Leone X. Dai dati cronologici che ci sono conservati, si può stabilire ch'egli si trattenne a Roma nel 1514, proprio nel tempo che Raffaello andava compiendo l'opera delle Stanze e che Leonardo da Vinci pure ebbe a fare la sua comparsa per assistere con Giuliano de' Medici alla solenne cerimonia dell'incoronazione del papa. [1]

Spetta al compianto senatore Morelli il merito di avere rilevato il carattere tra il leonardesco e il raffaellesco di una serie di disegni del Sodoma, nelle raccolte fin qui dati appunto



Fig. 2ª - LEONARDO DA VINCI O SODOMA, AGLI UFFIZI DI FIRENZE.

parte a Leonardo e parte a Raffaello, ma che ormai nessuno saprebbe disputare al loro vero autore.

Sono studi in genere riferentisi alla invenzione della Leda. È noto il quadro in Galleria Borghese di detto soggetto, desunto da un originale del Sodoma. Questo alla sua volta fu forse ispirato da un soggetto simile di mano di Leonardo, di cui gli scrittori parlano (il Lomazzo fra altri), ma che pare sia andato perduto.

Per certo il tipo della Leda Borghese è eminentemente leonardesco e lo prova in modo vie più diretto lo studio della testa condotto a rubrica, conservato ed esposto sotto vetro nella prima stanza del Museo artistico municipale di Milano, che diamo unitamente riprodotto (fig. 1ª). Fra questa testa poi e quella della Madonna di Brera corre sì stretto nesso da non rendere difficile a chicchessia il riconoscervi la stessa provenienza. In entrambe gli stressi tratti specifici

[1] Vedi la mia monografia sul Sodoma in *Arte italiana del Rinascimento* a p. 139 e la tabella cronologica di Leonardo nelle recenti edizioni del Vasari.

nell'accenno delle morbide fattezze, atteggiate al sorriso messo in voga dal Vinci fra la schiera de' suoi seguaci. La propensione alla linea serpeggiante, che nel disegno si limita agli occhi, alla bocca, ai capelli, nel quadro risalta anche nelle vesti e nei veli. Essa suol apparire più accentuata nelle opere del Sodoma che non in quelle di Leonardo e potrebbe quindi giustificare l'opinione di chi ravvisa la mano del seguace anzichè quella del maestro in un disegno agli



FIG. 3ª - SCHIZZO DI LEONARDO DA VINCI AL BRITISH MUSEUM.

Uffizi rappresentante la Vergine col Bambino seduto sopra un tavolino in atto di stringersi un gatto fra le braccia (fig. 2ª). Se non altro vi si vorrà riconoscere una prova della grande famigliarità presa dal Sodoma in un dato tempo coll'arte di Leonardo.

Il motivo del Bambino scherzante col gatto fu più volte ventilato nella mente ricercatrice di Leonardo e parecchi schizzi di lui tuttora conservati ne fanno fede. Quello che più c'interessa è un foglietto esistente nella grande raccolta del British Museum (fig. 3ª). In esso noi vediamo tracciato in embrione il tema essenziale del quadro del Bazzi a Brera. Per quanto la figura della Madonna sia contornata un po' diversamente, non sarebbe possibile negare la corrispondenza nell'intenzione del soggetto e in ispecie nel gesto del putto. Nulla di più grazioso e di più vero nello stesso tempo che questo moto eminentemente infantile quale vedesi condotto ad esecuzione dal pittore vercellese interprete di un concetto del maestro.

Si potrà dire fin che si vuole che il ben pasciuto bambino rappresenta un tipo di un fanciullo comune, nel quale nulla fa presentire la natura mistica del Salvatore, che nella compiacenza aggraziata della Madre trasparisce parimenti un sentimento puramente umano; quel ch'è certo si è che noi in presenza di tale opera ci sentiamo compresi della impressione che suole produrre una naturale apparizione poeticamente idealizzata.

Per quanto questa Madonna in fine col suo Bambino Gesù più che altro abbia servito di pretesto all'artista per trattare un vago soggetto della vita consueta, reso vieppiù attraente e pittoresco dallo sfondo di paesaggio a svariati motivi di fiori (leonardeschi pur essi) sul piano anteriore, di terreni accidentati, solcati da acque e cosparsi di arbusti folti e di castella, sta il fatto che come soluzione di un tema artistico il nuovo acquisto della Galleria di Brera merita di essere noverato fra le cose più squisite che vi stanno esposte e nello stesso tempo ci si presenta come il quadro più intimamente leonardesco fra quanti appartengono alla Pinacoteca stessa. Dove si rileva l'inferiorità dell'autore rispetto al suo modello, il Vinci, si è massime nella imperfezione del disegno delle mani, nelle linee meno elette del panneggiamento non che nell'atteggiamento forzato e nella struttura difettosa dell'agnello (fig. 4ª).

L'annerimento sensibile delle parti in ombra accenna ad un difetto che gli è comune col maestro e con altri pittori del tempo. Esso dovette dipendere dal modo col quale solevano preparare i loro colori. Sua speciale invece è la gradazione forte e succosa dei colori stessi. Il panno sul capo della Vergine, dalla capigliatura castana chiara e dalle labbra alquanto voluttuose, è di una tinta pavonazza delicata, tale da rammentare quelle di che si compiaceva spesso Mariotto Albertinelli ed altri toscani di simil risma: il manto è di un bel turchino carico, col rovescio verde nutrito, la veste rosso vino cupo; le sfumature del paese che si perde in lontani orizzonti, di una chiarezza mirabile. Dietro la spalla sinistra della Madonna s'innalza un albero sottile e leggermente frondeggiato, la cui struttura corrisponde propriamente a quella che siamo soliti osservare fra le nostre aeree mimose. Sulla parte anteriore alcuni fiori campestri dagli esili steli, intesi affatto alla leonardesca.

Che il quadro in Germania, da dove provenne ultimamente, fosse considerato per opera di Leonardo da Vinci (almeno dal suo possessore il barone von der Ropp), al postutto era un errore perdonabile: non meno perdonabile certamente di quel che siano i giudizi intorno ad alcuni quadri di Firenze, di Monaco e di Berlino, nei quali da una critica che non sappiamo quanto potrà reggersi si è voluto riconoscere la mano del Vinci.

Da quanto tempo la nuova Madonna della Pinacoteca di Brera avesse lasciati i patrii lidi per passare nelle regioni iperboree della Curlandia nel castello di Schadow del sunnominato barone non consta. Quello che si rilevava dal suo catalogo si è che il dipinto si trovava anteriormente nella Galleria Borghese a Roma. Venduta all'asta la raccolta van der Ropp a Colonia sullo scorcio dell'anno passato, la tavola del Sodoma venne acquistata dal signor Edoardo Habich di Cassel. Questi vivamente sollecitato da' suoi amici di Milano, primo fra i quali il senatore Morelli, benevolmente si risolvette di cederlo ad istanza del direttore della Pinacoteca, il comm. Bertini, al prezzo relativamente modico di lire ottomila cinquecento, mentre che se lo avesse voluto vendere ad una delle grandi Gallerie estere tuttora prive di opere del Sodoma ne avrebbe potuto ricavare ben due o anche tre volte tanto, vista la qualità prelibata dell'opera.

Ed ecco per tal modo richiamata dall'estero in patria (caso raro) un'opera dell'età privilegiata dell'arte nostra, e rimessa in onore in una pubblica raccolta dalla quale non uscirà altrimenti.

Essa è appesa ora in quella sala della Pinacoteca di Brera che viene considerata per la sua tribuna. È, in altre parole, la sala eclettica, dove si aggruppano attorno al celebre *Sposalizio* di Raffaello altri dipinti scelti di diverse scuole.

Che codesta sala nell'insieme del suo ordinamento produca una impressione interamente piacevole all'occhio del visitatore, a vero dire è cosa che non si saprebbe affermare. Per quanto preziosi gli elementi di che si compone, essi sono troppo eterogenei fra loro, e vi stanno disposti alquanto alla rinfusa, sì da pregiudicarsi reciprocamente in più di un caso.

Quella vedova e sconsolata Madonna di Giotto, forzatamente disgiunta dai suoi laterali rimasti nella Pinacoteca di Bologna, quel trittico giottesco di rimpetto, di Bartolomeo e Iacopino da Reggio, recentemente legato alla Pinacoteca, le due figure staccate di Gentile da Fabriano,



Fig. 4ª - DAL QUADRO DEL SODOMA NELLA PINACOTECA DI BRERA.

(Fotografia di C. Marcozzi).

che fanno da sentinella all'entrata e che invocano il loro razionale ravvicinamento alle altre membra sparse in Galleria, già componenti un'ancona d'altare, lo studio della testa del Redentore, per tradizione data a Leonardo da Vinci, ma che bene osservata non rivela per nulla la sua finezza di forme nè la spigliatezza della sua impareggiabile mano mancina, la cornice stessa leccata ed arciaccademica che fuori di proposito racchiude il foglio avariato, sono cose tutte quante che, insieme ad alcune altre, male saprebbero giustificare la loro simultanea presenza in quel luogo.

Anche il modo col quale vi si vedono accostati fra loro, mentre stiamo scrivendo, i quadri del Quattrocento e del Cinquecento, non è dei più soddisfacenti, cioè non è dei più armonici. Per fortuna non è intangibile, sicchè giova sperare che alla cara Madonnina del Sodoma quando che sia l'egregio direttore della Pinacoteca con quel senso artistico che lo distingue sappia trovare un posto da ovviare all'inconveniente del contrasto inopportuno che deriva dalla troppa vicinanza di un quadro cogli annerimenti fatalmente subìti, qual è appunto quello del Sodoma, e di un altro conservato in tutta la sua primitiva chiarezza, quale è la Sacra Famiglia di Andrea Solari dell'anno 1495. In quella occasione vorrà pure essere tolto il disturbo fortissimo cagionato là dove si trova ora la tavoletta del Bazzi, dal riflesso troppo impertinente del cristallo, il quale d'altronde opportunamente la custodisce.[1]

Non saremmo giunti al termine qui dell'enumerazione dei fortunati acquisti della Pinacoteca milanese. Un altro vie più prezioso è quello di un ritratto autentico e firmato di Tiziano, spontaneamente donato dalla duchessa Eugenia Litta in memoria del defunto figlio Alfonso. È un capo di un valore straordinario, che se si dovesse tradurre in cifre ben potrebbe salire ad una somma superiore alle 100 mila lire, quando si confronti adeguatamente con altri capi acquistati a' dì nostri da diversi grandi Musei.

Ne parleremo nel prossimo fascicolo, allorchè ci sarà dato di porgerne un facsimile.

II.

Una rivelazione, una vera rivelazione fra le opere di altro tra i più insigni autori lombardi del secolo d'oro si è la tavola di Gaudenzio Ferrari posseduta dal signor G. B. Vittadini. Chi avrebbe creduto che un'opera la quale ora si presenta in tutta la freschezza, in tutto il suo splendore primitivo, avesse a rimanere per tanto tempo pressochè interamente sottratta agli occhi degli amatori, in casa di un privato in Milano, tutta insozzata e deturpata da brutte vernici, quasi si trattasse di un prodotto dozzinale qualunque? Per buona sorte a Milano vi sono dei Mecenati, che sanno intervenire a tempo a salvare i tesori più preziosi del nostro paese, e avvi pure un ristauratore ch'esercita la sua arte con quella intelligenza e con quella abnegazione che ci auguriamo, ma che pur troppo non sappiamo riscontrare nella maggior parte di coloro cui sono affidate le sorti dei dipinti antichi.

Mercè il concorso dell'uno e dell'altro ora il dipinto è rimesso in onore e costituisce il più nobile ornamento dell'abitazione del signor G. B. Vittadini, il quale lo tiene bene custodito sotto una tersa lastra di cristallo, dopo averlo fornito di una cornice secondo lo stile del tempo, corrispondente al gusto in voga nelle regioni dell'Alta Italia sui primi del Cinquecento. Inventore e disegnatore della medesima è il signor Fausto Bagatti Valsecchi, la cui signorile dimora è ormai nota a tutti gli amanti del bello, per la sua artistica disposizione interna in ogni suo particolare, da lui stesso e dal fratello ideata.

Chiara apparisce, nella tavola qui unita (fig. 5ª), la composizione del quadro, piena di affettuosa compunzione. Quanto ai colori, essi sono di una forza e di una succosità che non si saprebbe descrivere. L'effetto delle stoffe, in ispecie del manto della Vergine, a ricamo rosso su fondo a oro e del tappeto alla turca finitissimo e conservatissimo, messo a confronto colle carnagioni delicate e morbide, è affascinante.

Tant'è vero che in presenza dello smagliante dipinto quasi non si abbada ai difetti che pur vi sono palesi, massime nel disegno. Per quanto si voglia considerare per un indizio d'inesperienza giovanile la trascuranza da parte dell'autore nel tener conto del naturale effetto prospettico che dovrebbe risultare dalla disposizione del manto di broccato, sotto il quale le gambe

[1] Mentre si stava stampando questo articolo, i voti dello scrivente furono in gran parte esauditi dal direttore della Pinacoteca.

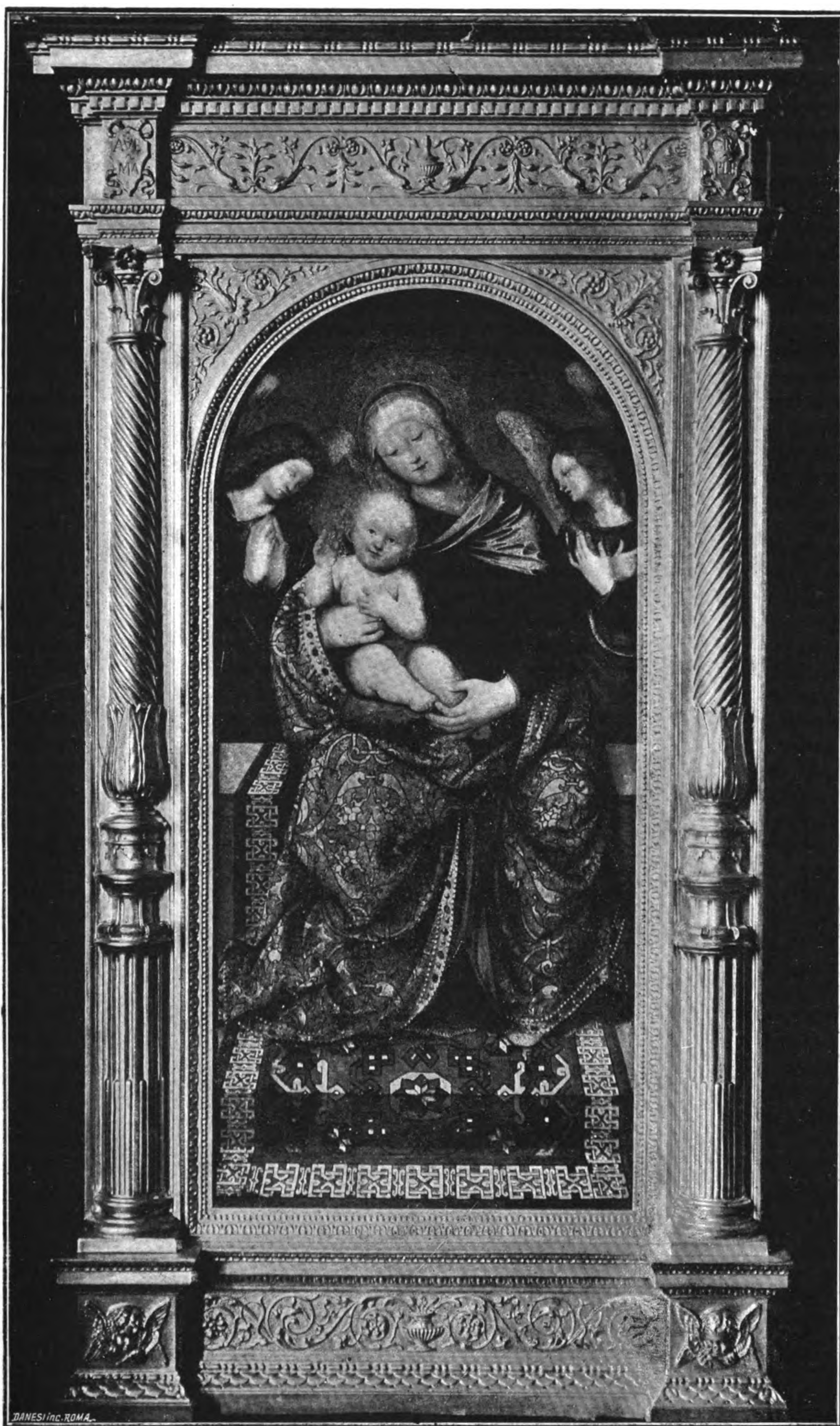


Fig. 5ª - MADONNA DI GAUDENZIO FERRARI.

(Fotografia di C. Marcozzi).

della Madonna compariscono difettosamente collocate, non si potrà negare che simile imperfezione salti facilmente all'occhio. Così pure la grandezza eccessiva delle mani degli angeli, in ispecie di quello a sinistra di chi guarda, mentre in quello a destra la linea della fronte non gira bene a seconda della parte inferiore del viso.

Con tutto ciò chi non ammetterebbe il largo compenso che deriva dalla ingenua soavità e dagli atteggiamenti bene armonizzati fra loro in codeste figurine da paradiso? I tratti caratteristici poi del pittore vi sono ben sensibili e si rivelano non solo nei tipi dei visi, ma nella delicata esecuzione dei capelli, nelle pieghe dei panni, specie nel manto sulla spalla della Vergine, e principalmente nel movimento delle mani, che suole dar luogo costantemente a quella speciale apertura fra il pollice e l'indice, che richiama l'imagine di una tenaglia.

Ora nasce spontanea la domanda: D'onde viene e quando fu fatta l'opera di che si ragiona? Mentre è un fatto constatato che gli scrittori noti tutti ne tacciono, uno spiraglio di luce ci viene dalla circostanza che in una delle principali chiese di Novara, vale a dire in quella di San Gaudenzio, si trova una grande pala del Ferrari divisa in sei parti a due piani, dove la media del piano inferiore ci porge un gruppo della Madonna col Bambino, affatto analogo a quello del quadro ora in possesso del signor Vittadini. Evidentemente tra un'opera e l'altra si rileva un nesso ben diretto e non di puro caso, indicante che le due Madonne furono dal pittore eseguite a poca distanza di tempo tra di loro. La tavola del signor Vittadini vuolsi considerare senza dubbio per quella ch'ebbe a precedere; la purezza dello stile, l'accuratezza dell'esecuzione ce ne rendono certi e ci mettono in grado di stabilire il fatto, che l'artista vi abbia atteso poco tempo prima del 1514, anno nel quale egli ebbe a ricevere l'incarico dai canonici del capitolo di San Gaudenzio a Novara, di fornire a detta basilica l'ancona di che si è fatto cenno.[1] Rispetto alla quale apparisce circostanza non priva d'interesse quella che emerge dal contratto di allogagione, stipulato il 20 luglio 1514, per cui viene stabilito che il compenso di lire imperiali 1250 viene promesso all'artista a condizione che l'ancona fosse eseguita nello spazio di diciotto mesi e che non vi ponesse mano nessun altro pittore. Questa condizione indirettamente ci insegna che Gaudenzio già in quel tempo, forse pel molto lavoro che gl'incombeva, trovavasi indotto talora a farsi aiutare da' suoi allievi, onde si spiega perchè alcune delle sue opere presentino delle parti non condotte colla consueta sua maestria, nè colla finezza ideale sua propria.[2]

Nulla di più naturale che di ammettere che la maraviglia suscitata alla vista della Madonna ora del signor Vittadini, abbia indotto i canonici della chiesa novarese a desiderare un'opera simile di mano dell'autore. Ma dove avranno dessi veduto l'attraente prototipo?

Osserveremo anzitutto che dalla configurazione del medesimo e dalle dimensioni sue si ha a dedurre che facesse parte in origine di un'opera più complessa, cioè di un'altra ancona a più riparti, come erano molto in uso sugli altari delle chiese di Lombardia. Ora, a poche miglia da Varallo, nella stessa provincia di Novara, avvi nella parrocchiale del piccolo paese di Rocca Pietra (stazione ferroviaria) una di codeste ancone di mano, come si sa, del Ferrari. Se non che essa non è più montata nella sua foggia originaria, bensì disgiunte le singole tavole di che si compone, per quanto a poca distanza fra loro, perchè ricomposte entro un tabernacolo di legno ornato di sculture, di epoca posteriore e di gusto barocco. Presentemente le tavole dipinte non sono che cinque, mentre tutto ci fa presumere che fossero sei, disposte all'incirca come quelle di Novara. È a credersi che la parte centrale, dove non doveva mancare la figura della Vergine, fu messa da parte e sostituitavi nel nuovo tabernacolo una statua di un santo in legno, quale vedesi tuttora. Che la tavola centrale poi fosse appunto quella ora in possesso del signor Vittadini ce lo fa congetturare, oltre all'affinità nella maniera spiegatavi dall'artista, la corrispon-

[1] Vedasi in proposito: *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari,* per Giuseppe Colombo. Fratelli Bocca, 1881, p. 78. In fine del volume poi sono riportati i documenti che si riferiscono ai pagamenti fatti al pittore.

[2] Si è veduto nella nostra illustrazione del Museo Borromeo di Milano che un certo trittico il quale vi appartiene mostra appunto disuguaglianze tali, che sono dovute principalmente alla collaborazione di qualche aiuto del maestro.



Fig. 6ª — RITRATTO D'UOMO, DI ANDREA SOLARI.

denza nelle proporzioni delle tavole fra loro sino per quanto concerne lo spessore ossia la grossezza delle medesime. La loro altezza comune è di circa metri 1.16, la larghezza dei laterali di 0.43, quella della tavola della Vergine di 0.63. È bensì vero che i laterali di Rocca Pietra quali si vedono ora hanno in alto un margine largo non dipinto (circa centimetri 12) e che le figure di santi, due per parte, in esse racchiuse sono condotte sopra fondi dorati con varî rilievi a stucchi pure dorati, mentre nel riparto centinato è ricomparso un bel fondo di cielo sopra le teste (già tutto ricoperto da antico ristauro) e non vi sono rilievi di sorta, ma tali divarî non avrebbero a bastare per invalidare le ragioni per cui crediamo poter mettere insieme col pensiero quanto ora è diviso. Tanto è vero che le analogie fra le due ancone della chiesa di San Martino a Rocca Pietra e di San Gaudenzio a Novara non si limitano solo alla parte spettante alla Madonna col Bambino, ma si verificano anche in altri particolari. Infatti, vi sono somiglianze nelle figure dei santi, tre dei quali, cioè san Giovanni, sant'Ambrogio e san Gaudenzio, appariscono in entrambe le pale: poi nel soggetto dei laterali nel piano superiore, rappresentante l'Annunciazione, colla sola differenza che a Novara vi si scorgono figure intere in tavole centinate, a Rocca Pietra sono mezze figure racchiuse in tondi.

Quanto alle parti centrali, si può dire che la stessa relazione rispetto alla finitezza della esecuzione già avvertita in questo periodico medesimo fra la Madonna di Gaudenzio, acquistata dalla Pinacoteca di Brera,[1] e quella che apparisce dall'alto dietro l'altar maggiore in San Gaudenzio di *Varallo* (*sic*) si verifica fra le analoghe figure nel quadro Vittadini e quelle del centro nell'ancona di Novara. La Madonna di Novara è trattata in modo più semplice e disadorno. Soppresso lo sfarzo dei broccati e del tappeto disteso sul gradino, la Vergine è posta a sedere sopra un rialzo di terreno. Lo spazio in cui si trova situata essendo molto più largo, le sono posti a lato quattro santi ritti, mentre gli angeli superiormente in atto di volare si rivolgono verso i due angoli a sostenervi le cortine.

Rimarrebbe un'ultima e forse la più seria obbiezione contro il nostro tentativo di rintracciare il posto originario della tavola illustrata; ed è che riesce difficile immaginare che un pittore già tanto valente e provetto, il quale a Varallo e altrove già aveva compìto opere di somma importanza, avesse trovato agio e disposizione di eseguire un'opera tanto squisitamente accarezzata quale è quella del signor Vittadini per un piccolo luogo di campagna, per una modesta chiesetta che non può mai aver avuto grandi mezzi di cui disporre. La gravità dell'obbiezione si comprende e ci obbliga in vero a non dare al nostro assunto altro significato che quello di una più o meno plausibile congettura.

Quello ch'è certo si è che l'opera di Gaudenzio nuovamente venuta alla luce, fatta certamente dopo l'ancona di Arona del 1511 e prima di quella di Novara, ordinata nel 1514, merita di essere segnalata in modo particolare agli amanti dell'arte.

III.

Un'altra gemma in fine fu rimessa in onore a Milano pochi mesi or sono dall'egregio cav. Cristoforo Benigno Crespi.

Possessore egli stesso di una raccolta nella quale si ammirano alcune opere di primaria importanza, fra le quali viene noverato un dipinto giovanile originale del Correggio, una Pietà di Gaudenzio Ferrari, della quale già si ebbe a far menzione in questo periodico, e un monumentale e caratteristico quadro storico del quattrocento che vorrà essere illustrato partitamente a suo tempo, egli riescì ad arricchire ultimamente la sua casa di un ritratto il quale è la quintessenza di quanto l'arte nostra saprebbe porgere ai tardi nepoti in siffatto genere (fig. 6ª).

N'è autore, secondo il consenso generale dei conoscitori, e diciamo pure ad evidenza, quel-

[1] Vedi il fascicolo di novembre-dicembre del 1890 dell'*Archivio storico dell'Arte*, p. 418.

l'Andrea che soleva chiamarsi da Milano quando dipingeva fuori, col nome famigliare di Solari quando voleva determinatamente legittimare le sue opere fatte in patria.

La famiglia dei Solari si può dire che fornì degli artisti per tutto il quattrocento, massime scultori ed architetti che lavorarono in Milano e alla Certosa di Pavia. Esimio scultore fu Cristoforo, soprannominato *il gobbo,* fratello di Andrea. Entrambi passarono alcuni anni in Venezia dal 1490 in avanti, circostanza codesta da poter avere influito sensibilmente sullo sviluppo delle disposizioni artistiche del nostro pittore. Delle sue relazioni con uomini quali Giovanni Bellini e Antonello da Messina si hanno indizi in alcuni suoi dipinti. Senza parlare di una tavola della Pinacoteca di Brera (una Madonna col Bambino davanti un vaso di fiori, alla quale era stato applicato il nome di Giovanni Bellini, nome che scomparve interamente all'atto della pulitura), nel Museo Poldi Pezzoli se ne trova un'altra di modesta apparenza che accenna a' suoi primi tempi e simultaneamente mostra delle attinenze col modo di comporre e di concepire il soggetto per parte dei pittori veneziani. Il ritratto di un procuratore veneto, da parecchi anni passato nella Galleria Nazionale di Londra, era stato acquistato, com'è noto, a Genova, in casa del marchese Girolamo Gavotti, dall'antiquario Baslini, sotto il nome di Giovanni Bellini. A vederlo, c'è quasi da meravigliarsi che non fosse stato scambiato piuttosto con Antonello da Messina, il ritrattista per eccellenza, tanto il modo con cui è trattato il dipinto ne ritrae il fare severo e scritto sino ad un eccesso di durezza che confina con un crudo realismo. Nè si vorrà negare che una traccia d'influenza di Antonello si riveli anche nel bel ritrattino d'uomo imberbe, dal vivido sguardo, che sta esposto nella Galleria di Brera parimenti nella saletta di Raffaello.

In seguito, egli raddolcì e andò perfezionando la sua maniera, tanto da innalzarsi quasi al livello della finezza leonardesca. E a Leonardo da Vinci infatti viene tuttora attribuito con fede ortodossa in casa del duca Scotti in Milano il pregevole ritratto del cancelliere ducale Gerolamo Morone, là dove ogni buon conoscitore dell'arte lombarda vi ravvisa agevolmente, sia nel disegno puro ed accurato, sia nello smaltato colorito, l'impronta di un'opera di Andrea. A questa poi ben corrisponde, benchè anteriore probabilmente di parecchi anni, il ritratto del nobil uomo milanese Giovanni Longoni, segnato del nome del Solari colla data 1505 e munito di un distico latino che alla sua volta ci richiama la propensione di Leonardo a far tesoro delle sentenze ricavate dall'antica sapienza. [1]

Non istaremo ad enumerare qui gli altri dipinti dell'artista milanese sparsi in diversi luoghi, ma venendo al ritratto di casa Crespi crediamo si possa sostenere senza tema di essere contradetti ch'esso segna il punto culminante da lui raggiunto nell'esercizio delle sue facoltà. Solenne ed austero oltre ogni dire ci si affaccia il distinto personaggio davanti a un parapetto sul quale è collocato un cartellino senza nome alcuno con un angolo ripiegato, conformato propriamente a guisa di quelli in uso a Venezia nei bei tempi e in ispecie dal già mentovato Antonello. La figura modellata da maestro, col viso sbarbato, le spalle ricoperte da signorile pelliccia, viene fatta staccare sopra un fondo di tendone rosso. Dall'attigua finestra si scorge un piccolo tratto di campagna animata da due macchiette e reso pittoresco da un alternare di acque, di verdeggianti pendici e di casolari. In uno di questi altra riminiscenza propriamente veneta: sopra un tetto un camino coll'allargamento nella parte alta, quale si suole riscontrare in particolare nelle case del Veneto. Oltre l'anello all'indice del rappresentato, l'ornato della veste e della camicia, la catenella che gli scende dai due lati sul petto, vuolsi tener conto della medaglia che si presenta attaccata al suo berretto, nella quale si scorge una figura di una santa Caterina ritta in piedi coll'emblema della ruota sotto la mano destra. Sono altrettanti particolari che valgono a designare la figura per un personaggio d'importanza, quale apparisce anche dall'insieme del suo portamento.

Se siano poi precisamente le fattezze di Massimiliano Sforza, figlio del Moro, quelle che ci sono serbate in codesto viso, com'è indicato dagli scrittori che ne fecero menzione quando il dipinto si trovava in caso Perego, è altra cosa. [2]

[1] Ecco il distico: *Ignorans qualis fueris qualisque futurus. sis qualis studeas posse videre diu.*

[2] Vedasi fra gli altri il CAVALCASELLE, *History of Painting in North Italy,* vol. II, p. 61.

A parte l'origine di tale tradizione, ragioni di tempo dovrebbero frapporsi contro una determinazione di tal fatta. Massimiliano Sforza, figlio primogenito di Lodovico, nacque, come si sa, nel 1490. L'individuo nel quadro del cav. Crespi accenna ad un uomo che difficilmente si potrebbe stimare di età inferiore ai 35 o ai 40 anni. Ora il carattere del dipinto che ritrae alquanto della severità propria dell'arte del quattrocento, non si saprebbe ad ogni modo riportare ad epoca relativamente così tarda quale sarebbe quella degli anni accostantisi al 1530. La storia d'altronde c'insegna che Massimiliano, dopo il suo breve ed interrotto dominio sul ducato fra il 1512 e il 1515, scompare dal medesimo, essendo stato condotto prigioniero in Francia da Francesco I, dove difficilmente sarebbe stato ritratto con tanta pompa.

Se noi confrontiamo il suo aspetto quale ci si presenta nella unica moneta che rimane di lui (poco elaborata a dir vero) coll'effigie dipinta di che si ragiona, non si potrà dedurne argomenti sufficienti per istabilire l'identità della persona.[1] Persistiamo a credere quindi che il rappresentato del ritratto di casa Perego porga le sembianze di un dignitario o di un principe che rimane tuttora da determinarsi, ma che dev'essere stato un uomo sulla quarantina intorno al 1500, epoca nella quale il dipinto approssimativamente avrebbe ad essere stato condotto. Tale almeno è il nostro sentimento in presenza di certi indizi del quadro che ci richiamano tempi e maniere relativamente precoci, come sono la speciale foggia del cartellino, il piegare rettilineo ed acuto nei panni, la sobria castigatezza nel disegno dei lineamenti del volto e della mano, la finitezza nella esecuzione dei particolari, e fra questi quello dell'accennato camino fra le parti accidentali del paesaggio, che ci riporta alle reminiscenze recate dal Veneto.

Comunque sia, non sarebbe fuori di strada chi avesse a sostenere d'accordo col compianto senatore Morelli che il ritratto che ci sta davanti, per nobiltà e grandiosità di concetto, è il più maraviglioso fra quanti si conoscono di mano del Solari. Dove lo stesso Lermolieff invece per buona ventura si è ingannato si è nell'asserire che il quadro fosse assai guasto,[2] mentre all'atto della pulitura e del conseguente ristauro, eseguito dal noto artista Luigi Cavenaghi, colla parsimonia e col giudizio consueto, si constatò che nell'essenziale il dipinto, benchè molto ricoperto da antico ristauro, era bene conservato, non ostante le avarie parziali subìte dalla superficie dei colori della cortina, dei capelli e di poche altre parti, per cui fu necessario il trasporto del dipinto dalla tavola sulla tela.

GUSTAVO FRIZZONI.

[1] Vedi GNECCHI, *Le monete di Milano*, n. 1, Tav. XX.

[2] Vedi il vol. *Die Galerien Borghese u. Doria*, p. 224.

NUOVI DOCUMENTI

Testamento

ed altri atti relativi all'orefice Giampietro Crivelli. [1]

Testamentum d. Jo. petri de cribellis

Die duodecimo mensis septembris. 1548 Indictione sexta more Ro. Cu. sumpta Pontificatus S. D. N. D. Pauli pp. iij anno xiiij°.

In nomine S^tae^ et indiuiduae trinitatis.... anno (ut supra) In presentia mei notarii testiumque infrascriptorum ab infrascripto testatore habitorum rogatorum et vocatorum personaliter constitutus. Spectabilis vir dominus Joannes petrus de cribellis mediolanensis Aurifex in Vrbe et Ci: Ro: fortunis temporalibus honestatus, Considerans, nihil esse certius morte, etc. In primis quidem animam suam cunctis rebus suis pretiosiorem altissimo Creatori, totique curiae caelestis Paradisi humiliter et devote commendavit. Cadaveri autem suo sepulturam elegit in Ecclesia Sanctae Luciae novae vicinae domui ipsius testatoris. Mandavit autem cadaver suum inhumari absque aliqua funerali pompa, noctis tempore, cum duobus aut quatuor presbiteris, et totum id, quod exponeretur in funerali pompa, elargiri voluit pauperibus Sancti Jacobi incurabilium in augusta, et monasterio convertitarum ac Virginibus orphanis et miserabilibus et Virginibus Sanctae Catherinae apud apothecas obscuras, usque ad summam centum scutorum, dividendam inter dicta pia loca aequis portionibus, et gravavit dicta pia loca, ut quilibet eorundem locorum celebrari faciat pro anima ipsius testatoris missas Sancti Gregorii vice una pro quolibet loco pio. Item existens memor idem testator, quod ipse alias per acta mei notarii de anno millesimo quingentesimo quadragesimo sexto et die quarta februarii eiusdem anni, sive alio veriori tempore certum eius nuncapativum condidit testamentum, [2] et pro antea ex actis aliorum notariorum diversa alia fecit testamenta, ex certis causis ad id animum suum moventibus, et quia varietate successuum oportet remutare consilium, tam dictum testamentum per acta mei notarii publici infrascripti confectum, quam omnia alia testamenta ipsius testatoris usque in presentem diem et actum facta, et per manus cuiuscumque notarii publicata, sive in notam sumpta cassavit, irritavit et abolivit, et nullius roboris vel momenti quovismodo esse voluit, etiam non obstantibus quibuscumque clausulis irritantibusque decretis per ipsum testatorem in eisdem appositis, quorum se poenitere dixit. Item iure prolegati pro anima ipsius testatoris reliquit et legavit pauperibus virginibus orphanis sexus foeminini usumfructum octo apothecarum sive domorum ipsius testatoris, sitarum Romae in regione campi martis in via nova populi ultra sanctum Rocchum, [1] dempto tamen annuo censu, super eorum proprietate debito Venerabili archihospitali Sancti Jacobi incurabilium, et hoc ad effectum ut dictae virginae foeminae orphanae ex ipsius fructibus nuptui tradi possint. Item idem testator iure legati reliquit et legavit d. Honestae filiae Justinae de brachiano ad presens in domo ipsius testatoris habitanti pro eius benemeritis, inde et supra domibus et illarum portionibus ad ipsum testatorem quoquomodo spectantibus, sitis in urbe, in regione pontis, in loco vulgariter dicto « Dereto a' banchi », [2] annuum redditum et proventum quinquaginta scutorum de paulinis decem pro quolibet scuto, solvendorum eidem d. Honestae anno quolibet, donec vixerit, per infrascriptum ipsius testatoris filium et universalem heredem, quatenus vixerit, sive in urbe habitaverit, sin autem, voluit, quod dicta d. honesta per se vel eius

[1] V. sopra a p. 236 l'articolo: *La casa dell'orefice Giampietro Crivelli in Roma.*

[2] V. in seguito al presente testamento.

[1] *Via nova* e *via recta* era chiamata l'odierna via di Ripetta, aperta da Leone X tra piazza Nicosia e la Madonna del Popolo. La proprietà de' terreni era dell'ospedale di San Giacomo, e lungo la strada abitavano barcaroli e povera gente, cosicchè le otto botteghe o casette non dovevano rappresentare un gran valore.

[2] *Dereto a banchi* o *retro banchos* era detto il quartiere tra la via de' Banchi e il fiume, verso San Giovanni de' Fiorentini.

agentem, sive agentes possit dictum redditum et proventum scutorum de pensionibus et fructibus earundem domorum a quibuscumque illarum inquilinis sive habitatoribus authoritate propria et de facto percipere et exigere, et easdem domos in absentia eiusdem infrascripti sui heredis locare et dislocare, fructusque sive pensiones usque ad dictam summam quinquaginta scutorum exigere (ut supra). Et de ex actis quietare, etiam vivente, et invito infrascripto Joanne francisco suo filio et haerede, quatenus in praemissis negligens sive renitens fuerit, et hoc toto tempore vitae ipsius d. Honestae, post autem mortem eiusdem d. honestae, voluit quod dictus annuus proventus redeat et devolvatur ut supra ad infrascriptum Joannem Franciscum suum universalem haeredem, si vixerit, sin autem, ad infrascripta pia loca. Item iure institutionis et legati reliquit domino Joanni angelo ipsius testatoris dilecto nepoti ex fratre omnia bona ipsius testatoris in partibus mediolanensibus existentia mobilia et stabilia, nec non jura nomina et actiones ipsi testatori quoquo modo spectantia et pertinentia, et eundem suum nepotem ab omni onere reddendae administrationis et rationis eorundem bonorum in partibus existentium de toto tempore quo ipsius testatoris frater et eiusdem Joannis angeli pater eadem bona usufructuavit, et in eius usus convertit, eius vita durante, absolvit et liberavit. Item similiter idem testator reliquit et legavit dicto d. Joanni angelo nepoti suo, unum officium scriptoriae poenitenctiariae apostolicae necnon aliud officium militis Sancti Petri, quae idem d. testator asseruit in personam eiusdem Joannis angeli emisse de propriis ipsius testatoris pecuniis, necnon omnia et singula jura nomina et actiones quae et quos idem testator habet, et sibi competunt, seu competere poterunt contra eundem Joannem angelum, ratione dictorum officiorum illorumve fructuum et dictorum bonorum de partibus, prohibens infrascripto suo filio suo universali haeredi et quibuscunque eius successoribus, ne ratione dictorum bonorum de partibus vel officiorum fructuum nullam molestiam eidem d. Joanni angelo vel suis haeredibus aut successoribus in iudicio vel extra inferant, aut inferri faciant, seu permittant ullo unquam tempore. Item similiter iure institutionis reliquit et legavit idem testator praefato domino Joanni angelo eius nepoti tres domos, quas ipse testator alias legavit in alio suo testamento per acta mei notarii infrascripti confecto, quibus ab uno sunt res, quae alias erant Hieronymi de monte, retro autem sunt res domini Bruti de valle, ante est via publica, vel si qui alii sint plures seu maiores confines antiqui vel moderni, aut vocabula veriora etiam antiquo vel moderno ad dictas domos spectantes et pertinentes aut spectantia et pertinentia, tam de jure, quam de antiqua consuetudine. Item similiter ultra praemissa legavit iure institutionis eidem d. Joanni angelo, eius nepoti, unam ipsius testatoris vineam, cum vasca, quantitatis duarum petiarum, plus vel minus, quanta sit, sitam in loco vulgariter dicto, *alla sposata*, ex opposito alterius ipsius testatoris vineae, extra portam Arcis Sancti Angeli urbis, cui ab uno sunt res quondam Vincentii de buccapadulibus sive eius uxoris, et ab alio res haeredum Galeoti girova, ante est via publica intermedia, vel si qui etc. Item ultra praemissa idem testator iure institutionis reliquit et legavit filiis et haeredibus eiusdem Joannis angeli sui nepotis ac eorum descendentibus legitimis et naturalibus omnes ipsius testatoris domos terrineas tectatas et solaratas, cum omnibus illarum membris et pertinentiis, quotquot fuerint et sint, sitas Romae in regione arenulae prope sanctam Auram suis finibus limitatas, latius quandocumque exprimens, una cum medietate hospitii seu cauponae inibi existens. Et in suprascriptis bonis stabilibus (ut supra) legatis et relictis tam dictum d. Joannem angelum quam dictos eius filios respective, illorumque ex directa linea descendentes legitimos et naturales suos particulares instituit haeredes, et voluit idem testator quod tam idem dominus Joannes angelus eius nepos, quam eius filii et descendentes de promissis bonis sibi, ut prefertur, legatis contenti et quieti respective remanere debeant, et quod non possint nec voleant quicquid ultra in domo, in qua ipse testator residet, neque in aliis ipsius testatoris bonis pretendere, neque infrascriptum Joannem franciscum ipsius testatoris filium et haeredem universalem aut eius descendentes vel successores quovis modo ex quavis causa molestare in iudicio vel extra, et si contrarium fecerint, privavit eosdem et eorum quemlibet dictis legatis, et illa sibi ademit, et voluit quod ulterius non possint in ipsius testatoris substantia succedere. Item voluit et mandavit idem testator, quod in eventum, in quem praefatus Ioannes angelus ab humanis decederet sine filiis legitimis et naturalibus, sive dicti filii vel descendentes ex directa linea ipsius Ioannis angeli ab humanis decederent sine liberis, et linea eiusdem Ioannis angeli esset extincta, quod tunc et eo casu, in suprascriptis ipsius testatoris bonis (ut supra) iure institutionis tam dicto Ioanni angelo quam praefatis eius filiis legatis, succedant pupillariter vulgariter et per fidecommissum ac omni meliori modo supra et infrascripta pia loca, videlicet Archihospitale Sancti Iacobi incurabilium, Monasterium Convertitarum, virgines orphanae et virgines miserabiles aequis partibus. Interim autem idem testator tam dicto Ioanni angelo, quam eius filiis et descendentibus dictorum bonorum (ut supra) legatorum in totum vel in partem prohibuit alienationem. In caeteris autem bonis omnibus ipsius testatoris mobilibus et stabilibus ac semoventibus ubilibet constitutis praesentibus et futuris, ac iuribus nominibus et actionibus, et nominibus debitorum, nec non auro et argento, tam monetato, quam non monetato, et quibusvis rebus aliis, quantumcumque pretiosis quibuscumque (dictis legatis exceptis) suum universalem haeredem fecit, instituit, ac ore proprio nominavit, Ioannem franciscum ipsius testaris filium naturalem et legitimatum,

quatenus vixerit, sin autem quatenus mortuus fuerit vel sit, voluit idem testator quod in eisdem omnibus bonis suis quibuscumque, in quibus praefatus Ioannes franciscus est haeres universalis constitutus, supra et infrascripta pia loca, videlicet Archihospitale Sancti Iacobi incurabilium, ac monasterium convertitarum et virginum orphanorum, utriusque sexus, ac virginum miserabilium aequis portionibus succedant, similiter pupillariter, vulgariter et per fidecommissum, et omni meliori modo, et in eventum quod dictus Ioannes franciscus ipsius testatoris filius, et haeres, agat in humanis, et decederet quandocunque sine filiis legitimis et naturalibus, vel dicti filii et descendentes decederent sine liberis legitimis et naturalibus, ex directa linea ipsius Ioannis francisci descendentibus, ita quod linea eiusdem Ioannis francisci esset extincta, voluit similiter idem d. testator, quod in dictis suis bonis stabilibus, in quibus idem Ioannes franciscus universalis haeres institutus existit, succedant similiter dicta quatuor loca pia aequis portionibus. Interim autem idem d. testator prohibuit tam dicto Ioanni francisco, quam eius filiis et descendentibus praefatis alienationem eorundem bonorum stabilium, et mandavit post ipsius testatoris obitum, inventarium fieri de omnibus et singulis ipsius testatoris bonis mobilibus et stabilibus, ad effectum ut dicti eius haeredes notitiam habeant, et postquam factum fuerit, illud custodiri debere penes aliquem ex dictis piis locis, et omnibus copiam fieri. Item ultra praemissa voluit idem testator quod in eventum in quem aliquis ex dictis quatuor piis locis ex quavis causa annullaretur vel supprimeretur, quod portio loci sic annullati vel suppressi accrescat et applicetur aliis dictis locis remanentibus uno vel pluribus, aequis portionibus, sive in totum quatenus unus remaneret, verum si aliquis ex eisdem piis locis annexaretur, sive incorporaretur alteri pio loco, voluit quod portio loci sic annexati et cum alio pio loco incorporati nullo modo intelligatur adempto. Quibus quidem locis piis idem testator similiter prohibuit alienationem eorundem bonorum stabilium, quia voluit ut de eorundem bonorum stabilium fructibus tam pauperes incurabiles, quam convertitae et orphani utriusque sexus ac virgines orphanae ac etiam virgines miserabiles alimententur et gubernentur. Item praefatus d. testator gravavit dicta quatuor loca pia, ut debeant, et quilibet ipsorum piorum locorum debeat tam pro anima ipsius testatoris quam suorum parentum et attinentium celebrari facere anniversarium in quolibet eorundem piorum locorum. Item similiter voluit idem testator, quod praefatus Ioannes franciscus, si vixerit, sin autem, praefatus Ioannes angelus eius nepos teneantur mense quolibet celebrari facere exequias tam pro anima ipsius testatoris quam suorum parentum et attinentium super altari per ipsum testatorem dotato in dicta ecclesia Sanctae Luciae, eorundem Ioannis francisci sive Io. angeli vita durante, prout idem testator, dum vixit, consuevit. Executores autem huius sui ultimi testamenti nuncupativi idem testator fecit et esse voluit Rev^mum^ et Ill^um^ Cardinalem Tranensem ac etiam R. d. Ludovicum de torres protonotarium apostolicum de numero participantium absentes R. d. Andream Carrillo etiam protonotarium apostolicum et R. d. Franciscum Vannutium Canonicum principis apostolorum de urbe ibidem praesentis et eorum quemlibet in solidum et superviventes, quibus dedit amplam potestatem de bonis mobilibus et pecuniis ipsius testatoris haereditatis capiendis et exigendis et de exactis quietandis, illaque et illas dispensanda et eroganda pro celeri executione huius suae ultimae voluntatis, etiam si opus fuerit cum clausula ad lites et potestate substituendi ad lites, et praemissa exequendi. Et hoc esse voluit idem testator suum ultimum nuncupativum testamentum suamque ultimam voluntatem, quod et quam valere voluit iure nuncupativi testamenti, et si non valeret seu valebit iure testamenti nuncupativi, valeat valebit et valere voluit iure codicillorum, seu iure donationis causa mortis sive cuiuscunque alterius ultimae voluntatis, et omni meliori modo, per quod quos sive quam revocavit cassavit et annullavit omne aliud testamentum, codicillos et donationem causa mortis per ipsum testatorem hactenus factum factos sive factam, et rogavit idem testator me notarium publicum infrascriptum etc.

Actum Romae in regione pontis, et in camera domus praefati testatoris, praesentibus ibidem

D. Francisco bonda sutore in vicinalia domus ipsius testatoris

D. Ioanne de Leon setarolio in eadem vicinantia

D. Francisco deslayes calzolario in eadem vicinantia

D. Sebastiano de mercatello de Vrbino banderario

D. Georgio de bigella de Vestignano

D. Troiano de angelettis Phisico

D. Sancio perez clerico burgensis diocesis } familiaribus R. D. Andreae Carrillo

D. Ioanne gomez c. palensis diocesis } familiaribus R. D. Andreae Carrillo

testibus ad praemissa vocatis specialiter atque rogatis

& me Huberto de paulis alias Roberto notario de praemissis rogato pro nota subp.^te^

[*Archivio urbano* in Campidoglio. In atti del not. Roberto o Uberto De Paulis, vol. 283, c. 172-175].

Testamento del 1546.

Il testamento in data 4 febbraio 1546, in atti dello stesso De Paulis (vol. 282, c. 322-327) è uguale al surriferito, salvo nei seguenti punti.

Parlando della chiesa di Santa Lucia nuova, in cui vuol esser seppellito, dice: « Ubi iam sepulti sunt frater et uxor ipsius testatoris ».

Manca il dispositivo a favore delle vergini orfane dalle parole: « Item iure prolegati pro anima ipsius testatoris », fino alle parole: « .... ex ipsis fructibus nuptui tradi possint ».

Il dispositivo a favore di Onesta, figlia di Giustina, è completamente diverso, ed è del seguente tenore: « Item jure legati reliquit et legavit dominae honestae filiae Justinae de bracciano ad praesens habitanti in domo ipsius testatoris, quod de tanto ipsa stabit et stare voluerit in domo ipsius testatoris in qua de praesenti ipse testator habitat in gubierno Jooannis francisci filii ipsius testatoris, ipsa donec vixerit habere debeat stantiam et victum suum honorabiliter, et quod a nemine neque a suo nepote neque a suo filio a dicta testatoris domo neque ab alimentis suis videlicet esu et potu in eadem domo sibi honorate traditis, amoveri possit, nec expelli aliquo modo donec vixerit, et voluit quod ipsa honesta possit eligere in eadem domo eam stantiam quam pro suo usu sibi videtur esse meliorem ».

Nel secondo testamento si dichiara inalienabile tutta la proprietà; in questo invece si dispone che il figlio ed il nipote ed i loro discendenti sarebbero stati in facoltà di alienare una metà di essa, in modo che, mancando gli eredi diretti, l'eredità stessa sarebbe toccata agli stessi luoghi pii « in totum aut in partem prout remanserit ».

Sono in questo test. nominati esecutori il cardinale Gambara, il cardinale di Carpentras « alias dictum *de Sauletto,* d. franciscum robertis, ac etiam d. Joannem de frascati ».

In fine si dice che il test. fu steso in presenza del nipote Giovanni Angelo, « praemissa acceptante ». Furono testimoni:

« D. Laurentio Raphaelis de puctellis cive florentino D. Evangelista argenti de tesis milite Sancti Petri mtro francisco de ays laico calzettario in vicinantia, domino bastiano quondam petri pauli de mercatello de Vrbino, banderario in vicinantia, m. Raynerio libicino de cesis milite sancti pauli, Adriano argenti de cesis Capellano collegii militum Sancty Pauli de Vrbe, dono paulo de amicis de la scurgula aurifice in urbe Anagninae diocesis ..... ».

Degli altri precedenti testamenti indicati in quello del 1548, non ho notizia.

16 marzo 1540.

Giovanni Pietro Crivelli loca a Tommasino « de Bonifortis » una casa sita in una vigna « sex petiarum in circa vel ultro », fuori delle mura della città, « in loco appellato vulgariter alla sposata »; loca « dictam domum ipsius domini Joannis petri cribelli vineae ut supra sitam cum omnibus et singulis eiusdem domus solio cameno cantinis stabulis ac exitibus ac intratibus eiusdem domus una cum eiusdem domus scoperto in quo est arbor quercus ac etiam una cum certo viali retro ipsam domum existente longitudinis ab una sepe ad aliam quantum durat latitudo ipsius domus. Reservata tamen ipsi domino locatori una stantia sita in eadem domo in qua sunt duo membra superiora pro usu vineae et vinatoris ipsius domini Joannis petri ». La vigna non si intende locata, ma resta a disposizione del Crivelli e del suo vignaiuolo. La locazione è per cinque anni, al prezzo di scudi annui 25, pagabili a rate semestrali anticipate.

[Atti Robertus De Paulis, vol. 281, c. 107].

20 dicembre 1540.

« Basilia relicta quondam Jacobi fabribarcarum » rilascia quitanza a Giovanni Pietro Crivelli, per aver ricevuto ducati cento, denaro dovutole da questi per l'acquisto fatto dallo stesso Crivelli di una casa « prope Sanctam Luciam de la tinta ».

[Atti dello stesso, vol. 281, c. 140].

Segue ricevuta di un censo pagato dal Crivelli su detta casa.

13 settembre 1544.

L'Arcispedale di S. Giacomo degli Incurabili dà in enfiteusi perpetua a Giovanni Pietro Crivelli « (Joanni petro mediolanensi celeberrimo in urbe auriferi) » un terreno di sua proprietà.

[Atti dello stesso, vol. 282, c. 181-185].

1° gennaio 1547.

Quitanza fatta da « d. honesta de bracciano » in favore di Giovanni Pietro Crivelli.

« .... honesta filia quondam Antonelli de campo basso ac relicta quondam Auliani de vicovario .... »

[Atti dello stesso, vol. 285, c. 1].

17 giugno 1547.

« Quitanza et assecuratio facta per d. Basiliam quondam Jacobi fabarche in favorem D. Jo. Petri de cribellis ».

[Atti dello stesso, vol. 285, c. 40].

7 giugno 1548.

Decreto della Congregazione di San Giacomo degli Incurabili, in cui si viene ad una transazione col Crivelli, riguardo a certo denaro, in vece del quale il Crivelli dà un paio di candelabri d'argento.

[Atti dello stesso, vol. 283, c. 110-111].

14 febbraio 1549.

Il Crivelli dona da vivo alle « vergini orfane » le case che per testamento (vedi) aveva deciso di lasciar loro.

[Atti dello stesso, vol. 283, c. 232-234].

D. Gnoli.

Lo Spedale

di Santa Maria degl' Innocenti a Firenze.

Documenti inediti sulla storia della sua Fabbrica.

Le notizie che finora possedevamo sulle vicende edilizie dello stabilimento il cui nome si legge nel titolo di questo articolo, ci erano somministrate dai due biografi del suo autore, Filippo Brunelleschi, l'immortale iniziatore dell'architettura del Rinascimento. Se non che ambedue gli scrittori in discorso nelle loro relazioni si attennero a tanta parsimonia e brevità che non c'era mezzo di farsi un concetto chiaro e preciso sull'epoca in cui furono iniziati e compiuti i lavori, sulle fasi consecutive dell'esecuzione di essi e sugli artefici o maestri che vi ebbero parte. Quel tanto che ce ne dice il Vasari nelle poche righe da lui consecrate al nostro monumento (ediz. Milanesi, t. II, p. 366) si riduce in sostanza alla notizia che il progetto del Brunelleschi, per esser lui stato assente più tempo da Firenze, fu nell'eseguirlo alterato da Francesco della Luna il quale nel frattempo tenne le veci del maestro. Antonio Manetti poi, l'anteriore dei due biografi (del di cui scritto si giovò pure il Vasari), nella sua narrazione alquanto più distesa, oltre al dirci esser l'opera stata intrapresa dall'Arte della Seta, si diffonde, egli pure, a enumerare uno per uno i « mancamenti principali molti evidenti, da quel disegno discrepanti che Filippo aveva lasciato, quando per uno tempo egli era forzato dovere stare altrove », non designando però la persona di chi ne fu cagione, perchè come egli s'esprime « onesto non è nominare chi e' fu »; ma che noi dal Vasari già conosciamo che era il della Luna. (Vedi Milanesi, *Operette storiche di Antonio Manetti,* ecc. Firenze, 1887, p. 134 e segg.) [1]

Alla scarsezza degli appunti forniti dai due autori contemporanei o presso a poco, adesso viene supplito da una fonte, quanto autorevole e autentica tanto ricca anzi esuberante, la quale finora era affatto inesplorata. Questa ci si è schiusa nei « Libri della fabbrica o della muraglia », conservati nell'Archivio degli Innocenti e non mai rovistati coll' intendimento di ricavarne la storia dell'edificazione del nostro monumento. Essi contengono i registri, composti minutamente e con somma esattezza, di tutte le spese avvenute nella costruzione delle diverse parti dello stabilimento, e di più un certo numero di ricordi concernenti i contratti e accordí, pattuiti circa l'allogazione dei più importanti lavori, cominciando dal principio fino al perfetto compimento della fabbrica, cioè dal 1419 al 1451. Disgraziatamente uno dei nostri libri, quello che rinchiudeva i conti dalla fine dell'anno 1429 sino al principio del 1434, è andato smarrito.

Prima di offrire nelle seguenti pagine agli eruditi e agli studiosi d'arte gli estratti che dai libri in discorso abbiamo fatti collo scopo di ricomporre mediante essi l'andamento dei lavori di costruzione, ci corre l'obbligo di porgere le più sentite grazie al signor cav. prof. Pucci, regio commissario di Santa Maria degl' Innocenti, che con gentilezza senza pari ha voluto secondare i nostri studi coll'accordarci liberalmente il permesso di frugar l'archivio di quell'ospedale per ritrovare fra le sue carte i documenti, i quali potessero aiutarci nel nostro intento.

E passando ora allo spoglio dei documenti, non ci resta se non d'avvertire il lettore che nella riproduzione del testo ci siamo attenuti alla maggiore esattezza diplomatica, copiando fedelmente l'originale, ma sciogliendo bensì le abbreviature più comuni nella scrittura del Quattrocento, ed aggiungendo in parentesi in carattere corsivo la soluzione di quelle meno usitate, come anche la spiegazione di termini tecnici e di espressioni o storpiate o andate in disuso. Riguardo poi al tenore, alla sostanza degli spogli pubblicati, abbiamo corredati di annotazioni e commentari tutti quelli che ci parean averne bisogno per rischiarare così viepiù la storia della edificazione del monumento di cui trattano.

***

Il più antico fra i Libri della Muraglia porta sul coperchio il titolo: *Primo libro di conti dell'edificazione del nostro spedale segnato* A, *seguita l'anno 1419 e 1420,* e ha sul primo foglio la seguente scritta: « Questo libro edello spedale di sta maria dellj Innocentj inchominciato ascrivere per Andrea di Bonaventura e per me Andrea di domenicho manovalj nel quale siscrivera di molte chose delsopradetto spedale ede sengnato *A* ».

Sono questi i due provveditori preposti alla soprintendenza della fabbrica dall'Arte della Seta, padrona di essa. Rincontreremo il secondo in questa sua qualità ripetutamente più avanti sui fol. 45 v., 55 v., 81 r. e libro *B* fol. 32 r.

fol. 9 r. « Richordanza cheglioperaj anno alloghato insino a dj 6 daghosto 1419 adambruogio dj lionardo maestro ifondamentj del nuovo spedale chessi debe fare hedifichare perlarte dj porta sta m^a^ (*Maria*) il detto Ambruogio debe fare chavare e dettj fondamentj atutte sue

[1] Sulla persona di Francesco di Francesco di Pierozzo della Luna, oltre quel tanto che ci sarà rivelato nei seguenti estratti dai Libri della Fabbrica intorno alla parte che ebbe in essa, abbiamo rilevato dalle sue Portate al catasto (quart. S. Maria Novella, gonf. Leon bianco) nell'Archivio di Stato fiorentino questi appunti: Nacque nel 1373; nella Portata del 1427 si dichiara possessore di quattro case e altrettanti fondachi tutti affittati, di sette poderi e di più di 24,000 fiorini di crediti iscritti sul Monte comune. Tiene di più un traffico di seta. Abita a San Leonardo in Arcetri, dove, oltre un podere suo proprio, ne tiene in affitto un altro dalla Parte guelfa, il quale poi viene acquistato da lui nel 1428 (secondo la sua dichiarazione fatta nella Portata del 1446). Manca la Portata del 1430; quella del 1433 non contiene niente di nuovo. Nel 1442 dice: « Nonmj truovo ne trafficho ne industria alcuna », e nel 1446 distribuisce il suo possesso tra i figli. Non ci fu dato poter rilevare quando sia mancato di vita.

spese eriempiere di ghiara dj chalcina.... » (*segue l'indicazione dei prezzi*).

Maestro Ambrogio di Lionardo, che in seguito troveremo più volte adoperato nei lavori di muramento, è affatto ignoto alla storia dell'arte fiorentina. Per questo ricordo come anche per alcuni dei seguenti il principio della fabbrica viene fissato precisamente alla seconda metà dell'anno 1419, mentre finora, basandosi sulla testimonianza di una deliberazione della Signoria dalli 20 ottobre 1421, che alla nuova fondazione conferì gli stessi diritti concessi pure agli altri stabilimenti di benevolenza esistenti nella città, si è creduto di poter inferire che non fosse stato messo mano all'opera se non in quest'ultimo anno.[1] Sicchè in essa dobbiamo riconoscere la prima opera del Brunelleschi, concepita per intiero nel nuovo stile da lui inventato, essendo ancora la cupola del duomo di Firenze che si cominciò a costruire un anno prima, quasi l'incarnazione delle aspirazioni più sublimi dell'architettura del medio evo, e non essendosi principiata la sagrestia di San Lorenzo, la quale fino adesso fu ritenuta il lavoro più anteriore del maestro, che alli 10 d'agosto 1421.[2] Con questo adesso si spiegano parecchie incertezze per non dire rozzezze nell'adoperar le forme architettoniche nuovamente inventate, che colpiscono gli occhi di chi è abituato alla pura beltà e alla finezza delicata delle opere posteriori del sommo maestro.

fol. 9 v. Si trova registrato il dono di mille fiorini dalla parte del « cieppo e la redita di franciescho dimarcho daprato, chessi dovessero paghare quando si principiassi alchuno spedale e luogho per tenere e nutrichare ifanciulj gittatellj, il quale luogho anno principiato nella citta di firenze insulla piaza de servj ». Sono da versare in tre uguali rate nel novembre 1419, 1420 e 1421.

Si tratta qui del lascito di Fr. Datini, il ricco e benefico mercante e fondatore del Ceppo de' poveri a Prato, sua patria, il quale nel suo testamento dalli 31 luglio 1410 aveva legato la somma soprindicata per uno spedale da erigersi pei gittatelli di Firenze. (Vedi C. Guasti, *Ser Lapo Mazzei. Lettere di un notaro a un mercante del secolo XIV.* Firenze, 1880, vol. II, p. 275).

fol. 10 v. È registrato l'accordo più anteriore, dalli 7 agosto 1419, per la condotta di materiali per la fabbrica. Quivi c'è pure un ricordo secondo cui nell'ottobre 1419 erano già compite braccia 124 di fondamenti.

fol. 14 r. Sono segnati diversi posti dalla somma complessiva di L. 592 soldi 4, pagati al sopranominato Ambrogio di Leonardo; fra i quali sotto la data del 24 marzo 1419:[3] « per fattura di trare e riempiere ilprimo fondamento dellavia dovano (*dove hanno*) a stare le cholonne delporticho, per 1° pezo di fondamento cioe ilsecondo fondamento dovesanno aporre leportj (*sic*) del porticho dinanzi, per trare e riempiere ij (*due*) pezi dj fondamentj del dormentoro inverso ifratj deservj »; sotto il 7 giugno 1420: « per trarre e riempiere ij pezzi dj fondamentj della chiesa verso firenze, furono braccia 53 luno e chosj laltro »; e sotto li 29 gennaio 1420: « per 2 hopere dj luj e per ij di manovalj per chonpiere il pilastro secondo eatare (ajutare?) fare ilchastello (*ordigno per tirar su pesi*) della prima cholona e rizallo e rifare laltro chastello ».

A quest'epoca, dunque, la prima colonna che al 20 ottobre 1420 era stata condotta sul luogo (conf. fol. 31 v. e 45 v.) si stava erigendo.

fol. 31 v.: « Jachopo dangnolo dj Bono che dasettignano che fa fornace de dare a dj 17 daghosto 1420 ff. ventj doro iqualj ebe pernoj ...... eidettj danarj lisiprestano per cheaconducere lecholone e chonco (*concio*) diportj (*delle porte*) ...... edette cholone e chonco alogharono michele lottierj e gorgo (*Giorgio*) dinicholo nostrj hoperai enonve termine nepena niuna ».

Da questo ricordo veniamo informati chi fossero gli operai nel primo anno della fabbrica. Il secondo di essi si trova di nuovo fra quelli eletti per l'anno 1425 (vedi più avanti libro *B*, fol. 92 v.).

fol. 43 r. Fra i lavori forniti da Ambrogio di Leonardo si trova pure registrato colla data del 20 dicembre 1420 il seguente: « per XI pilastrj in suchessanno aporre le cholone chessono altj br. insino alla base ..... (*rimasto in bianco*) elarghi br....... che sono br. 120 quadre ».

Sotto questi pilastri sono a intendere senza dubbio i dadi, posti sotto le basi delle colonne del portico, le quali sono appunto undici.

fol. 45 v.: « Andrea monovellj (vedi più sopra a fol. 1 r.) deavere adj 4 dj genaro 1420 per queste speso per farizare (*fare rizzare*) laprima cholonna per tutto l. 8 ss. 8 d. 6 ».

fol. 50 r.: « 1421 *Filipo dj Ser Bruneleschо* horafo de dare a insino a dj ...... dj ...... 1420 ff. quindicj doro iquali danari gli stantiorono edeliberarono lioperaj gli fussino datj per suo salario eprovisione dellavorio chomapare alquaderno sta alarte dimano dj Ser Uberto dj martino acarte ...... ff. XV. Anne autj adj 21 dj febrajo 1420 ff. quindicj doro per noi da piero lenzi nostro chamarlengo chomapare posto abj dato in questo acarta 41 . . . . ff. XV doro ».

In questo ricordo rincontriamo la prima volta il nome del Brunelleschi. Dall'essergli stato pagato per l'anno 1420 un salario fisso si deve arguire che a quest'epoca non era uno degli operai, i quali, come si sa, attendevano al loro uffizio senza riceverne veruna paga.

[1] Vedi Gaye, *Carteggio inedito di artisti italiani*, Firenze, 1839, t. I, p. 549, e L. Passerini, *Storia degli stabilimenti di beneficenza*, ecc., Firenze, 1853, p. 942 e segg.

[2] P. N. Cianfogni, *Memorie storiche dell'ambrosiana R. Basilica di San Lorenzo di Firenze*, Firenze, 1804, t. I, p. 191.

[3] Nelle date conserviamo le indicazioni dei nostri libri, le quali, s'intende da sè, seguono lo stile fiorentino, che mette il principio dell'anno al 25 marzo.

Benchè manchi nel nostro ricordo la data precisa, però dal contesto apparisce che in esso si tratta del salario pel primo anno del cominciamento dei lavori.

fol. 55 v.: « Spese per rizare le 3 cholonne coe (*sic*) seconda terza quarta che venefu luna chol chapitello laltre no . . . . lire V.

« Annone auto adj 10 di maggio 1421 ll. cinque per loro adandrea manovollj (conf. fol. 1 r.) e per noj da tomaso di zanobj dj frosino chammerlengho chomapare in questo debj avere acarte 61 . . . . . ll. V ».

fol. 81 r.: « 1422. Ambruogio di Lionardo maestro di murare dee avere per insino aquesto di 7 daghosto anno detto ll. secento quatordici ss. cinque pli (*piccioli*) iquali sono per tuttj i fondamentj a fattj eripieni alospedale di santa maria deglinocentj in sulla piaza de servi. i quali fondamentj recatj tutti abraccia quadre sono brac. 4914 dequali dee avere ss. 2 d. 6 delbracio. che intutto fa lasopradetta soma di ll. 614 ss. 5 — de quali fondamentj apariscie scrittura permano dandrea manovelli (conf. fol. 1 r.) inquesto 14 in 6 partite e a 43 in 2 partite idettj fondamentj fece già più tenpo . . . . ll. 614 ss. 5 picc.

« E dee avere per maestero efactura ditutte lemura sopraterra che afatte alsopradetto spedale lequali tutte recate abraccia quadre furono bracia 4253 misurate per maestro mariano dellabacho insino adi 16 di marzo 1421 in presenza di Nicholo carducci e di lorenzo borsi e di patrizio franceschi e di pagholo lottj [quatro degloperai del sopradetto spedale (vedi più avanti libro *B*, fol. 1) e presente ildetto ambruogio edme (*e di me*) antonio proveditore delarte dellaquale quantita sa abatere per vano dj cinque portj grandj che sono br. 32 luna intutto br. 160 recate aquadro. alle qualj portj il detto ambruogio non muro iconci e pero fu giudicato per antonio di domenicho capomaestro della parte ghuelfa incui leparti sirimissono che de sopradettj vanj fosse paghato per meta che sono br. 80 epiu sena abattere per vani duscia (*di usci*) e finestre sopraterra intutto br. 46 sicche intutto sa asbattere br. 126. secondo che giudico ilsopradetto antonio restano br. 4127 delle quali aessere paghato aragione di ss. 2 d. undici ilbracio che intutto montano ll. secentouna ss. diciasette e d. uno e in detto (*sic*) somma e misura sono contj (*contati*) fattura dj pilastri eognialtro lavorio avesse fatto indette mura sopraterra . . . . . . ll. 601 ss. 17 d. 1 ».

È questa l'ultima nota di spese in cui occorre il nome d'Ambrogio di Lionardo. In seguito in suo luogo rincontriamo altri maestri di murare, probabilmente perchè egli sarà morto in quel torno di tempo.

Su uno degli ultimi fogli del nostro libro, rimasti senza indicazione di pagina, troviamo il seguente ricordo circa la compra del terreno: « Ospedale che larte dj porta santa maria dj firenze aprencipiato avoler fare 1419. 1° Giardino murato dj staio 70 achorda chonprato e paghato a messer Rinaldo dj messer maso delli albizi ff. mille settecento doro nettj alluj chomapariscie charta per ser lodovicho dj bertino notaro dellarte eilpaghamento per libro nero grande . ff. MDCC ».

***

Il seguente de' nostri libri ha sulla copertura il titolo: *Libro de debitori e creditori, segnato* B *dall'anno 1421 all'anno 1435*, e comincia dal fol. 1 r. con questa scritta:

† al nome djdio amen 1421 adj 20 di Novembre

questo libro edello spedale di Santa maria deglinocientj fatto per larte diporta santa maria alapiaza de servj e tenuto per Buto dj Niccolo eletto peconsolj delasopradetta arte proveditore aldetto spedale ildj sopradetto. nelquale siscrivera ciaschuno chedarra lavorio offaciessj alchuno lavorio perla sopradetta opera.

† hoperaj delsopradetto spedale per tutto aprile 1422.

Paolo dj Ridolfo di paolo lottj . . Patrizio di giovannj di franciesco .	pelmembro della seta
Niccolo dandrea Carduccj . . . Iacopo dj Ghueriante daenpolj . .	pelmembro deltaglio
Lorenzo dj piero borsi . . . . *Filippo di Ser Brunelesco* . . .	pelmembro defondachaj eorafi

† hoperaj per tutto aprile 1423

Ghoro di stagio datj . . . . . Bartolo dj domenico Corsi . . .	pelmembro della seta
Cione dj Ciocho Cionj . . . . Salvj dj Salvj lottj	pelmembro deltaglio
Tomaso dipagino dj lucha . . . Giovannj dj deo (*in bianco*) . . .	pei fondachaj eorafi

† hoperai per tutto aprile 1424

Parente dj michele di Ser parente
Giuliano dj francesco di Ser gino

Nicchelo dj francho sacchettj . . Charllo di ghaglardo boncianj priore dj...... riplitj (?)	per parte deltenpo chome apare alibro dellarte

Nel precedente ruolo degli operai per l'epoca dal 1° maggio 1421 fino allo stesso dì 1424 il Brunelleschi si trova registrato una sola volta come uno dei due operai eletti da parte de' fondacai e orafi per l'anno 1421-1422. Nondimeno è evidente, e questo appare da altri ricordi che riproduciamo più avanti, che egli aveva senza intermissione, di continuo, la direzione dei lavori fino dal loro principio, almeno fino all'anno 1425.

fol. 32 r.: « 1422 Albizo dipiero e betto dantonio scarpellatori deono avere insino adj..... (*in bianco*) disetenbre per questj concj iquali anno fattj alospedale pergli infrascrittj prezi: per cinque portj grandj, cioe tre insulportico dello spedale edue basse cioe alentrate deglabituri deldetto spedale ll. 90, per nove colonne tonde alportico dello spedale fornite di base capitelli ecimase einteramente compiute e ritte ll. 108, perdue porticciuole piccholine cioe aogni testa delporticho una

ll. 12, per 10 mezi capitelli che sono sotto ilporticho arrischontro ale colonne tonde ll. 30, per iiij colonne quadre acanali in su 4 (*sic*) cantj delospedale alato dinanzi (*sono i quattro pilastri che fiancheggiano le due arcate esteriori del portico*) per ll. 22 luna fornita dj capitello basa ecimasa intutto ll. 88 . . . . . . » Il foglio si chiude col seguente ricordo: « Nota che inquesta ragione escritto che debino avere per 9 colonne tonde, e le colonne sono 10, pero che furono paghati della prima cholonna chome apare alibro che teneva andrea manovelli a carte 45 ». (Conf. più sopra nel libro *A* il foglio citato, dove infatti si trova saldata la decima colonna).

Maestro Albizo di Piero che eseguì i più importanti lavori di scalpello per lo spedale, come apparisce da questa e da parecchie delle seguenti note di spese, ci è già noto per alcune sue opere eseguite prima dei lavori di Santa Maria degl'Innocenti, e sono i tabernacoli per le statue del San Marco di Donatello e di San Giovanni Battista del Ghiberti sulle faccie esterne di Orsanmichele, ed i capitelli delle porte dello stesso monumento. (Vedi L. Passerini, *La loggia di Orsanmichele,* Firenze, 1865, p. 22, 25 e 50). Su Benedetto d'Antonio, il compagno d'Albizzo, non possediamo altre notizie. Nella nota surriprodotta vengono ricordate soltanto dieci colonne del portico proprio; delle quattro ulteriori che accompagnate da pilastri fiancheggiano le arcate sui due canti di quest'ultimo, non si fa cenno nè in questo nè in alcun altro passo dei libri, benchè i pilastri stessi si trovino già qui indicati fra i conci forniti, onde senza dubbio anche questa parte dell'edifizio era già in corso d'esecuzione. Parimente la nota al fol. 62 r. tratta solo delle nove arcate, quella al fol. 90 r. (riprodotte ambedue più sotto) soltanto dei dieci medaglioni del portico proprio, e non anche delle due arcate e dei quattro medaglioni de' due compartimenti laterali cinti da pilastri, mentre dalla lunghezza dell'architrave indicata al foglio 90 r. appare chiaro che questo fu murato contemporaneamente anche nei due compartimenti laterali. Da' quali indizi si deve conchiudere che questi ultimi originalmente, secondo il modello del Brunelleschi, erano progettati senza le arcate di passaggio che li traversano ora, in guisa di pareti piene e liscie, interrotte forse solo da porte, e che così furono pure eseguiti. (A queste porte pare che si accenni nel testo colle parole: « porticciuole piccoline cioè a ogni testa del portico una ». Ma seppure sotto esse volessero intendersi le porte applicate ai due capi della loggia propria, anche dalla loro esistenza si avrebbe da inferire che dietro i due compartimenti laterali esteriori vi era uno spazio chiuso e non passaggi aperti alla comunicazione, poichè non si può indovinar lo scopo al quale avrebbero potuto servire in quest'ultimo caso le porte in discorso, essendo il loro livello uguale a quello della loggia, cioè notevolmente più alto di quello dei supposti passaggi). Quanto abbiamo testè esposto viene anche confermato dal seguente passo nella biografia del Brunelleschi scritta da Antonio Manetti, il cui senso ora è del tutto chiarito: « e da ciascuno de lati del portico uno spazio solo che era messo in mezo tra due pilastri ». (Milanesi, *Operette di Ant. Manetti,* Firenze, 1887, p. 134). Qui non si fa cenno di nessuna arcata o arco che formasse passaggio fra i pilastri. Nei libri della fabbrica che vanno fino al 1451, non si trova fatta veruna menzione della ricostruzione che ai due compartimenti laterali diede la loro forma odierna; e questo non può essere altrimenti, giacchè, quando verso il 1480 il Manetti scriveva, non avevano ancora subìto l'alterazione in discorso. Ma siccome i quattro medaglioni in questi compartimenti sono decorati dagli stessi bambini in terracotta invetriata, come il resto dei tondi sopra le arcate del portico, la ricostruzione doveva essere stata eseguita al tempo stesso o prima, quando pure i medaglioni ricevettero il loro ornamento. Essa, quindi, è da mettere fra il 1480 e 1525, anno quest'ultimo in cui morì Andrea della Robbia, autore incontestato dei bambini in discorso.

fol. 62 r.: « 1423 Albizo di piero scarpellatore dee avere insino adj 16 dj marzo per fattura di nove archi diconcio a fattj sopra alle 10 colonne che sono insulporticho dello spedale e muratj erittj atutte sue spese dipietra ed scarpello e calcina . . ll. 853 ss. 2 d. 6. E dee avere insino adj detto ff. quatro doro i quali sono per maestero dj dieci ripieni fece fra sopradettj archi, cioe fraogni archo uno scudo dimuro dimattoni edj calcina per ripieno e per ristoro dezocholi chesono apicchatj apeducci che entrano nelle cimase ecapitelli che sono insulle colonne fatto dacordo questo dj 31 djmarzo 1424 desopradettj due lavori . . ll. 16 ».

Dalle date contenute nei due ultimi ricordi consta che prima della fine dell'anno 1422 tutte le colonne del portico erano rizzate e che al principio del 1424 anche le arcate e i pennacchi fra i loro archi erano compiuti. Nel corso del medesimo anno poi le volte del portico dovettero essere eseguite, come apparisce dal ricordo al fol. 70 r. qui sotto riprodotto.

fol. 64 v.: « 1424. Inquesta faccia comminceremo ascrivere tutte lefacende della muralgla (*sic*) si fara altenpo degloperai che entrarono inuficio adj primo dimagio 1424 eva insino 92 ».

I nomi degli operai, pur troppo, non ci sono notati, e siccome non occorrono neppure negli accordi relativi a quest'anno (vedi più sotto fol. 175-189) restiamo incerti riguardo alle loro persone.

fol. 70 r.: « 1424 Romolo di lorenzo fabro dee avere da dj 4 dottobre insino adj 22 dj novembre per dieci catene tonde avemo da lui in piu volte e in diversi dj per ledieci colonne delporticho dello spedale, le quali catene sono soperte (*s'operate, adoperate?*) sotto levoltj del detto porticho . . . . . » (*segue l'indicazione del peso e prezzo*).

Si tratta qui dei ferri destinati a proteggere le colonne contro la spinta delle volte appoggiantisi su di esse.

fol. 86 r.: « 1424 Buto dj Nicholo proveditore dello spedale dee avere i quali spese insino adj ..... (*in bianco*) disetenbre per andare a *filippo di Ser brunelescho* chera apistoia perche venisse afirenze agloperai . . . . ss. 11 ».

È questo l'ultimo ricordo in cui si riscontra il nome del Brunelleschi. Da esso consta che a quest'epoca egli era ancora preposto alla direzione immediata dei lavori. Non sapremmo dire qual affare lo abbia condotto e ritenuto, a quanto pare, più tempo a Pistoia. Siccome fra le licenze da assentarsi concesse al maestro dagli operai del Duomo non se ne trova nessuna che si riferisca al soggiorno in questione, noi inclineremmo a credere ch'esso vi sia andato nell'interesse della fabbrica della cupola, forse per esaminare e comprare legname da costruzione condotto dalle Alpi pistoiesi.

fol. 90 r.: « 1425 Albizo djpiero scarpellatore dee avere insino aquesto dj 30 daprile anno detto ff. dieci doro per cinque occhi diconcio cioe 5 occhi i quali affattj emuratj epostj atutte sue spese dimaestero sopra lecolonne delporticho dello spedale cioè nella faccia dinanzi traglarchi deldetto porticho e sotto larchitrave, cioe e 5 occhi che sono diverso la casa dellavoratore del orto ..... (*segue la citazione del contratto e del prezzo*) . . . . ff. 10 doro

« E dee avere infine adj detto ll. trecento diciassette ss. quatro per braccia 61 dj cornicie earchitrave diconcio a fatto e murato eposto sopra glarchi deldetto porticho .... (*segue l'indicazione del prezzo d'unità*). . . . . ll. 317 ss. 4 ».

Seguono i posti analoghi pei cinque tondi o occhi nei pennacchi delle arcate e per br. 61 di cornice e architrave ricorrenti sopra di esse, che furono lavorati da Betto d'Antonio compagno d'Albizzo nella parte della facciata verso S. Maria degli Angeli.

La lunghezza complessiva dell'architrave di br. 122 corrisponde esattamente alle nove arcate del portico più i due compartimenti laterali fiancheggiati da pilastri e contenenti ora le arcate di passaggio nella via Colonna e nella seconda corte dello spedale (chiuso quest'ultimo oggidì). Per l'essere stati i lavori sopraindicati eseguiti secondo il progetto del Brunelleschi abbiamo la testimonianza irrecusabile del contratto relativo (vedi più avanti a fol. 177 v.).

fol. 92 v.: « 1425 In questa faccia chomincioromo aschrivere le faciende della muraglia sifara altenpo degloperai che entrano inuficio adj primo dimagio 1425 eva insino 1426 egloperai son questj

Piero di franciescho dj ser gino

Lorenzo di branchazio borsj

Giorgio dj nicholo di dante » (conf. più addietro lib. A, fol. 31 v.).

fol. 111 r.: « Antonio e franc° digierj compagni emaestri djcazuola i quali lavorano allospedale deono avere insino adj 10 daghosto per fattura emaestero dj braccia mille quatrocento trenta tre quadre djtetto salvaticho con castangniuoli easserelli e enbrici il quale anno fatto sopra allevoltj delporticho dellospedale cioe tutto il detto tetto con due agiunte da lato .... (*segue la citazione del contratto, l'indicazione dei prezzi d'unità, ecc.*) . . . . ll. 68 ss. 13 d. 3 ».

Dalla erezione d'un tetto provvisorio (*salvaticho*) sopra la loggia e le sue due aggiunte laterali si ha da inferire che non s'intendeva seguir immediatamente la costruzione del piano superiore, e ciò perchè, come vedremo dai ricordi seguenti, si volevan promuovere con zelo i lavori di muramento nelle località dello spedale proprio. Infatti soltanto nell'anno 1439 vengono forniti e pagati i conci pel piano superiore della loggia (vedi più sotto al Libro *E*, fol. 30 e 31).

fol. 114 r.: « Bartolo dj piero maringhi maestro dj pozzi edjfondamentj dee avere per cavatura e facitura eriempitura di braccia 795 quadre dj fondamentj a fattj eripieni a tutte sue spese salvo che djcalcina nelchiostro dellospedale cioe sono elquadro defondamentj intorno aldeto chiostro ove saranno aposare lecolone delporticho che fara andito intorno aldeto chiostro e eziandio fondamentj che sono per sproni dedettj eanchora uno pozo djfondamentj a fatto alla volticciuola sotto landione della porta djmezo dj detto chiostro i quali tutti fondamenti furon misurati erechatj aquadra questodj 27 daprile 1427 . . . . ll. 159 — ».

Si tratta qui del cominciamento de' lavori nella corte principale, cinta da arcate.

fol. 117 r.: « 1426 Gieri dantonio ciofj maestro dee avere insino adj 24 djmarzo ll. cento setentasei (*sic*) ss. cinque per fattura e maestero del tetto impianelato e fatto einteramente compiuto alospedale cioe alla propria abitazione dove anno a stare e fanciullj (*seguono misure, citazione del contratto e prezzi d'unità*) ll. 176 ss. 5 »

fol. 128 r.: « Antonio e franc° digierj maestri djcazuola deono avere per fattura emaestero dj braccia 353 quadre djmuro anno fatto emurato nelchiostro dellospedale ..... ede proprio ilmuro dove saranno fondate lecolone delporticho che faranno andito intorno aldetto chiostro ede sopra ilfondamento che neldetto chiostro fece bartolo maringhi chome apare inquesto 114 (vedi questo folio).......... misurate questo dj 27 daprile 1427 . . . . ll. 35 ss. 6 ».

fol. 130 r.: « 1427 Altenpo deglinfrascrittj operai che entraron inficio (*sic*) adj primo dimaggio detto anno 1427

francescho dj francesco della luna setaiuolo

Jachopo dj ser francesco ciai ritalglatore (*sic*)

sanbene (*rect. salimbene*) dj lionardo bartolini fondachaio

djpoi furon rifermi per unaltro anno come apare allo estraordinario carta 125 djpoi delmese djgiennaio 1428 (*st. n. 1429*) furon rifermi perunaltro anno che cominciera adj primo djmaggio 1429 come apare allo estraordinario carta 161 ».

È qui la prima volta che ci imbattiamo nel nome di Francesco della Luna come uno degli operai per i tre

anni consecutivi 1427-1430. Con questo dato vien emendata l'indicazione della nota 4, pag. 366 del tomo II della recentissima edizione del Vasari.

fol. 161 e 164. Si trovano registrati conti saldati insino agli 11 maggio 1429, riguardanti embrici e colmignoli forniti ed adoperati « in sul tetto della chiesa, in sul tetto dello spedale cioè il tetto impianellato, in sul tetto del porticho sopra alle voltj (*sic*), tetto salvaticho » (conf. più addietro a fol. 111 r.).

Da questi dati s'inferisce che all'epoca citata una parte considerevole dello stabilimento era compiuta.

fol. 164 v.: « 1429. Richordo che oggi questo dj 18 ottobre cioe il dj sto Lucha abbiamo misuratj tuttj fondamentj fattj alospedale per insino adetto dj per piero djcionni e nanni dimichele del fogna per vighore duna alloghagione aloro fatta a dj 7 dottobre 1427........ (*seguono i singoli posti marcati colle loro dimensioni*). Uno fondamento che muove alato alla porta che (*che è*) nelmezo.delchiostro dellospedale cioe la porta che mette nelorto ilquale fondamento va verso lorto epoi sivolge lungho lorto verso glagnoli e poi volgie verso lacasa discampolo e va insino allapiaza ilquale fa muro castellano ecigne tutto labituro defanciugli edeledonne..... (*seguono misure*). Uno fondamento dalaltro lato didetta porta ilperche laporta rimane inmezzo eva verso lorto insino al muro castellano......... (*seguono misure*). Uno fondamento delle tre faccie della infermeria che la 1/4 (*quarta*) fa il muro castellano...... (*seguono misure*). Uno fondamento ditre faccie deluoghi communi dirieto allospedale che la 1/4 faccia emuro didetto spedale...... Uno fondamento che muove aluscio delavatoio dj sotto lanfermeria (*sic*) eva verso la chucina e volge lungho irefettoro elasala eva verso la porta delmartello (*porta principale alla quale si picchia col martello per esser admessi*) insino almuro vechio equivi volgie eva insino alla faccia dello spedale questo e ilmuro che va da tre faccie intorno alla corte (*la seconda corte situata al lato meridionale verso Santa Maria degli Angeli*) che la 1/4 faccia dj detta corte e ilmuro dellospedale......... (*seguono misure*). Somma tutti esopradettj fondamentj br. 3531 quadre dequali debono avere denari 18 del br. per vighore della alloghagione a loro fatta per gloperai chome apare inquesto 182 che in tutto montano. . . . . . ll. 264 ss. 16 d. 6 ».

Come si desume dalle indicazioni topografiche surriprodotte, si tratta qui del principio dei lavori in quelle parti dell'edifizio, le quali si estendono da una parte dietro la corte di mezzo verso il giardino, dall'altra al sud dell'abitazione dei fanciulli e della seconda corte attigua ad essa. Queste parti che dovevano limitare lo stabilimento ai due lati dell'est e sud furono dunque principiate a fondare verso la fine del 1427.

Col fol. 167 finiscono le ragioni e note di spese nel nostro libro: gli ultimi suoi fogli (dal fol. 175 v. al fol. 189 r.) sono riempiti con ricordi scritti dai provveditori e riferentisi ad accordi e contratti stipulati con maestri, artigiani, manovali e fornitori. Così al fol. 175 v. si trova un ricordo de' 7 luglio 1422 della allogazione fatta a Antonio e Francesco di Geri del muramento « dove a aesser la chiesa », ed a Jacopo d'Andrea Giani insieme con Nardo d'Andrea di Bocchi legnaiuoli « del tetto dellabitazione de fanciulgli dello spedale di sta mª degli innocentj », i quali s'obbligano di darlo compiuto « per tutto il mese daprile prossimo che viene 1423 ». I conti relativi, però, non sono saldati se non al 21 gennaio dell'anno successivo.

fol. 176 v. Sotto la data del 1° ottobre 1423 si allogano a Albizzo di Piero « nove archi dj pietra di concio cioe di falda grossa o dj falda gientile odj masso e della cava dj trassinaia, e detti archi dee fare sopra le dieci colonne che sono in sulportícho dello spedale...... e alle soprascritte cose stette mallevadore Andrea dj Nofri lastraiuolo ». Si chiude il ricordo colla nota: « A dj 16 dj marzo 1419 (rect. 1423; conf. più addietro a fol. 62 r.) i sopradettj nove archi compiuti furono misuratj e fatta la ragione djcio che montavano ».

In quanto al significato di « falda grossa o falda gentile », togliamo dal Targioni-Tozzetti (*Viaggi per la Toscana*, t. I, pp.18 e segg.) questa spiegazione: « pietre di falda grossa sono pietre di grana grossa o renosa, chiamata comunemente ruspe, che sono migliori per le fabbriche esposte all'aria; pietra di falda gentile è quella di grana minuta, più simile alla polvere, detta fine, buona al coperto ». Confrontando questa definizione colla descrizione fatta dal Vasari (t. I, p. 126) della pietra serena e della sua varietà, la pietra del Fossato, si è indotti a identificare quest'ultima colla nostra « pietra di falda grossa », e la prima colla « pietra di falda gentile ». Sotto « masso » poi s'avrebbe da intendere la cosidetta pietra forte. La cava di Trassinaia, situata sul poggio di Vincigliata sopra Majano, forniva tutte queste sorti di pietre in ottima qualità (conf. Guasti, *La cupola di Santa Maria del Fiore*, Firenze, 1859, doc. 158, 165, 254-256). Sull'intagliatore e lastrajuolo Andrea di Nofri di Romolo vedi l'*Archivio storico delle provincie napoletane*, t. VIII, p. 272, e il *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XI, p. 96.

fol. 177 r. Sotto la data del 4 maggio 1474 si allogano a « Romolo di Lorenzo ferraiuolo le catene e palettj ealtro ferramento le quali i detti operai veranno per mettere nelle voltj che alpresente sanno afare alporticho del nuovo spedale. Il detto romolo ledebba fare edare fatte inquello modo e forma elungheza egroseza efazione epesa che sara deliberato per *filippo di Ser brunelesco conducitore del detto lavorio* overo per sopra dettj operai....... le quali catene epaletti promette dare interamente fornite ecompiute per di qui adj 15 daghosto prossimo cheviene 1424 ».

Conf. più addietro a fol. 70 r. la nota sopra questi ferri consegnati dal 4 ottobre al 20 novembre 1424. Nel presente ricordo il Brunelleschi viene per la prima

volta qualificato da « conduttore del lavorio », e ciò in un anno quando — come si desume dalla seguente frase nel testo — non era fra gli operai. Così, col riscontro delle note al fol. 50 r., libro *A*, e fol. 86 r., libro *B*, è dimostrato colla scorta de' documenti che i lavori si eseguirono sotto la sua direzione immediata dal loro principio almeno sino alla fine dell'anno 1424. Vedi pure il seguente ricordo.

fol. 177 v.: « 6 maggio 1424. Alloghazione degliochi, architrave e cornicie sopra il porticho, a Albizodipiero e a betto dantonio scarpellatorj...... Eldetto lavorio cioe glocchi tondi e scorniciatj ebelgli chome sara il modello elaforma dara loro *filippo dj ser brunelleschо*....... e tutto ildetto lavorio debbono dare fatto per dj qui adj 15 daghosto 1424...... (*segue la nota sul margine*) tutto il detto lavorio anno idettj albizo e betto compiuto emurato al quale gloperai anno posto il prezzo questo dj 24 daprile 1424 (rect. 30 aprile 1425, conf. più sopra fol. 90 r.) chome apare al *q*. b. 163 ».

fol. 178 v.: « 1425, 9 luglio, fu alloghato e fermato patto chonantonio e franc° dj gierj fratelli emaestri dj cazuola aquali anno dacordo aloghato e dato amurare etirare su lemura cioe tutto il corpo proprio che sa (*s'ha*) a fare per la propria abitazione dove sanno atenere i fanciulli edove a aessere larisidenza edormentoro defanciullj gittatelli dello spedale dj santa maria degli innocentj in questo modo cioe » (*seguono le condizioni del lavoro. Questo era terminato alli 19 giugno 1426; conf. più addietro fol. 102 r.*).

fol. 179 r.: « 1426. Anchora esopradettj operai detto dj alloghorono ederono a fare aldetto bartolo dj piero maringhi 1° (*uno*) quadro djfondamentj ilquale volglono sifaccia nelsopradetto chiostro cioe epropri fondamentj insu quali saranno aporre lecolonne delporticho deldetto chiostro che faranno andito intorno ».

I nomi degli operai Luca da Panzano, Tomaso di Zanobi di ser Gino e Niccolò di Giovanni e la data del 9 agosto si trovano nel ricordo che precede al nostro. In questo si tratta dei fondamenti pel chiostro grande di mezzo. Il maestro che li eseguisce ne vien retribuito alli 27 aprile 1427 (conf. addietro a fol. 111 r.).

fol. 180 r.: « 1426, 16 giennaio, aloghazione del tetto impianellato cioe quello a coprire lospedale a Gierj dantonio ciolfj ».

Questi si obbliga di darlo compiuto entro al mese di marzo, e infatti viene pagato per esso alli 24 del detto mese (vedi sopra a fol. 117 r.).

Nei ricordi seguenti che si riferiscono all'epoca dal 1° maggio 1427 fin al 30 aprile 1430, le allogazioni si fanno sempre « per comessione di *francesco dellaluna* e di Salinbene bartolini due del uficio degli operai », e quest'epoca proprio corrisponde, come abbiamo veduto più sopra al fol. 130 r., al tempo nel quale essi tenevano l'uffizio. Al primo maggio 1430 Fr. della Luna non è più rieletto; i nomi degli operai nel 1430-1431 si rilevano dal ricordo al fol. 184 v.; quelli per gli anni seguenti non sono nominati nei nostri libri. Soltanto nel 1435 il Della Luna apparisce di nuovo nei conti come uno degli operai (ed è ricordato sempre solo senza i suoi compagni), e vi si ritrova di continuo fino al 1440. Da questo termine in poi nei documenti non rincontriamo più nè il suo nome nè quello di verun altro operaio. Non vi si trova neppure menzione di esserlo stato eletto nel 1434 in questo uffizio a vita in compagnia di Ser Filippo di Ser Ugolino (Conf. Vasari, t. II, p. 366, n. 4).

fol. 184 v.: 1430, 15 maggio, gli operai Salimbene Bartolini, Niccolò di Giov. Carducci e Niccolò del Benino allogano agli scarpellini Lorenzo di Marocho e Nanni di Donato i seguenti lavori: « Ilconcio delagiunta dinanzi sifa alospedale dala parte diverso la casa dj sampolo (*rect. scampolo; vedi più sopra fol. 164 r.*) cioe tucto larchitrave ecornicie che a seghuire quello che sopra il colmo deglarchi dj quella medesima pietra efazione emodo chome quello che fatto il quale a andare insino presso alcanto ultimo delagiunta perinsino sagiungha colconcio magiore che a asciendere interra.... (*seguono i prezzi*). E tutto ilconcio cha amuovere apresso alsopradetto eseghuire verso ilcanto e insulcanto fare rivolta alangiu (*all'ingiù*) tanto sacchozzi con laltro concio che andra infino a terra...... e tutto questo concio del quale in questo capilo (*sic*) si famenzione a aessere dj cinque pezi cioe 1° pezzo il primo chemuove djsopra epigla ilcanto evolgie ingiu edj poi iiij pezzi dj br. iij 1/2 opocho piu luno ighuali etanto chevadano insino aterra cioe insino insu lastrone dove giaccia labasa e insu lastrone aafare rivolta verso la basa con tutta lasua arte e modo (*vuol dire con tutte le modanature*) equali cinque pezzi ciaschuno debbe essere alto per la faccia dinanzi contutta larte sua duno pezzo br. 1° (*uno*) cioe grosso e largho infaccia cioe quella parte che a piglare ilmuro verso il chiasso della casa dj sampolo (*sic*) br. 1° 1/2 cioe tanto pigli tutta lagrosezza delmuro (*segue l'indicazione dei prezzi*)........ Una colonna quadra a canali (*vuol dire pilastro*) con basa echapitello nella propria forma emodo elargheza ealtezza epezzi elavorio earte edjmostrazione come quelle che visono insucantj cioe solo lacolonna etavola con capello (*sic*) ebasa chesi dimostra perlafaccia djnanzi..... (*segue il prezzo*) equesta colonna cha astare insulcanto presso alchiasso ».

I lavori i quali si allogano in questo accordo si riferiscono all'aggiunta estrema sul canto meridionale della facciata (*verso la casa di* sampolo *o* schampolo conf. a fol. 164 v.), aggiunta condannata dal Manetti con parole severe come annesso arbitrario di Franc. della Luna (vedi Milanesi, *Operette di Antonio Manetti*, Firenze, 1887, p. 135). Essa e anche l'architrave che ricorre perpendicolarmente accanto al pilastro estremo della facciata, sono così chiaramente precisati nel testo dell'accordo; le misure indicatevi corrispondono così esattamente colla realtà che non ci può sorger verun equivoco. Ed in tal guisa la relazione del Manetti anche

in questo punto viene confermata dalla testimonianza dei documenti. Poichè, sebbene Fr. della Luna al tempo in cui s'allogò il lavoro in discorso, già da quindici giorni non adempisse più l'ufficio di uno degli operai, il pensiero di alterare il modello originale nel modo indicato doveva nondimeno essere stato concepito mentre egli era ancora nell'ufficio per poter mettersi in opera fra un così breve tempo dopo il suo congedo. Del resto, nelle prime parole del nostro ricordo si afferma che l'aggiunta in questione, cioè i lavori di muramento in essa, erano effettivamente in corso di esecuzione. Ora così questa come l'accordo riguardo ai lavori di scarpello da eseguirsi in questa parte della fabbrica cadono in quel mezz'anno (febbraio-giugno 1430), durante il quale il Brunelleschi era per lo più assente da Firenze, occupato a riveder le fortificazioni di alcuni castelli fiorentini e ad attuare il suo progetto circa l'allagamento di Lucca (vedi Vasari, t. II, p. 393). E con questo viene confermata da una parte e rischiarata dall'altra la narrazione che il Manetti fa delle vicende di questa parte della fabbrica — sempre supposto che si voglia attribuire al maestro un'ingerenza decisiva sulla direzione dei lavori anche in questo periodo di essi. Siccome però nei Libri della fabbrica dalla fine dell'anno 1424 cerchiamo indarno il suo nome che fin allora vi ricorreva più volte (vedi a fol. 86 r.), noi inclinîamo a supporre — il che ci pare più verosimile — che egli si fosse dimesso dalla direzione dei lavori forse fin dal momento in cui Fr. della Luna, eletto uno degli operai, ottenne su essi un'influenza decisiva (1427) e che non abbia neppure riassunto il suo impiego anteriore, quando il Della Luna, durante parecchi anni (1430-1435), non ebbe ingerenza nella fabbrica.

fol. 188 v.: 1430, 10 marzo, Piero di Giovanni da Santa Maria Impruneta si obbliga di fornire 2000 embrici « equali enbricj voglono (*sic*) edettj operai per coprire glabituri del detto spedale o parte djqueglj ».

fol. 189 r.: 1435, 17 giugno, si fa a Gherardo di Bernardo Chaneri, fornaraio a Settimo, l'allogazione « di tutte mezane pianelle eteghole equello numero equantita djciaschuno dedettj lavori che voranno edettj operaj per lamuraglia deldettospedale ».

Dal trovarsi qui ricordato non solo il materiale per la copertura de' tetti (pianelle e tegole), ma anche quello per il lastrico delle località interne (mezzane), si desume che a questo tempo i lavori erano già arrivati al punto del loro compimento. Con questo ricordo si chiude il secondo libro.

***

Fra il libro *B* e il seguente che si è conservato, pare ne sia esistito uno portante la segnatura *C* e contenente i conti dalla fine del 1429 sino al principio del 1434. Poichè la nota di spese ultima registrata nel libro *B* è datata dal 18 ottobre 1429 (fol. 164 v.), la prima nel libro successivo dal maggio 1434.

Quest' ultimo porta il titolo: « *libro di muraglie segnato D* » e abbraccia il periodo dal maggio 1434 fino al dicembre 1438. Nel primo anno ci troviamo esclusivamente notate spese pel fornimento di materiali (pietre, arena, ghiaja, mattoni, legni ecc.). Nel seguente occorrono partite importanti (fol. 58) per embrici e pianelle (conf. libro *B*, fol. 189 r.), fra i quali il seguente, dove si rincontra di bel nuovo il nome di Fr. della Luna.

fol. 46 r.: « La parte Ghuelfa di Firenze de dare chompratj loro di volere di *Francesco della Luna* et Antonio provveditore adj 20 dottobre embricj ecc..... ».

A fol. 85 v.-88 r. fra i lavori forniti nel corso del 1436 da Lorenzo di Matteo detto Marocho, Giovanni di Donato e compagni, scarpellini da Fiesole (vedi libro *B*, fol. 184 v.) sono da rilevare i seguenti:

fol. 88 r.: « 1ª (*una*) facia dj pietra forte subrale (*sopra le*?) dette pietre femine che tiene dalaporta insino alchanto del chiasso della chasa di schampolo (vedi più indietro libro *B*, fol. 164 v.) efa piedistallo alecholonne achanali lungha in tutto chola rivolta del chanto braccia 22 alta braccia 2 $^1/_{16}$ che in tutto sono braccia 45 $^3/_8$ quadre per ss. 32 braccia quadra monta ll. 72 ss. 12 —

« Muove in sulchanto deldetto choncio uno architrave di macigno lavorato agradj e agholetta e a bastone cioe dipropria fazione che e quello che sopra agli archi del porticho el qualle choncio va alto braccia 14 $^3/_8$ epoi su alto farivolta epiglia del piano disopra braccia 2 $^1/_2$ tutto lavorato e s° (*sagomato*) amodo di quello chemuove disotto siche in tutto dimedesima pietra e lavorio sono braccia 16 $^7/_8$ andantj .... (*segue l'indicazione del prezzo*).

« Di poi seghe (*recl. segue*) larchitrave chemuove alto dalsopradetto chanto eva su pelpiano del muro insino alarchitrave vechio verso la porta delo spedale tanto sagiungnie choldetto vechio architrave tutto duna medesima fazione per modo che tutto larchitrave pare duno pezo per insino aterra e questa agiunta e in tutto braccia 12 $^1/_3$ andantj eperche emolto minore pietra che quelle che vanno per ritto avere delbraccio ll. 5 monta . . . . ll. 61 ss. 13 d. 4

« 1ª Cholonna quadra achanalettj alato alarchitrave che sciende insulchanto abasso elchapitello alto intutto braccia 14 .... (*segue l'indicazione del prezzo*).

« 1ª Tavoletta di macignio piana chefa ripieno tralasopradetta cholonna e larchitrave delchanto braccia $^1/_6$ largha .... (*seguono prezzi*, ecc.) ».

La prima partita non può riferirsi se non alle lastre che, ora interrotte dalla porta praticata più tardi nella parete, rivestono il muro di basamento, ricorrente nel livello del portico sotto i due pilastri dell'aggiunta estrema al canto meridionale della facciata. Le altre partite poi, come risulta indubitatamente dalla concordanza delle misure indicate con quelle corrispondenti sull'edifizio stesso, riguardano gli altri lavori di scarpello attuati sull'aggiunta in discorso secondo l'accordo fatto al 15 maggio 1430 (vedi libro *B*, fol. 184 v.). Dai documenti però non si chiarisce perchè i maestri aves-

sero dovuto metterci sei anni — spazio di tempo straordinario, se si consideri la quantità poco rilevante del lavorio — per dar quest'ultimo compiuto. Forse la data della presente nota di spese indica soltanto il termine del saldo definitivo dei conti, e forse i lavori stessi erano già prima forniti.

fol. 103 v.: « Richordo questo dj 39 djfebraio 1436 *franc° dellaluna* 1° (*uno*) delgli operai alogho a lorenzo dmarocho (*sic*) ischarpelatore a fare XVIIII cholone tonde cho base echapitellj dj lunghezza intutto braccia 5 ½.... (*seguono prezzi*). E più debe dare 4 cholone che vano insuchantj con base e chapitello di detta alteza.... ».

Questa allogazione si riferisce alle colonne per la seconda corte situata verso il sud da quella di mezzo. Il che si rileva dalla nota al fol. 137 r. (vedi più avanti); del resto il numero e le misure delle colonne s'accordano perfettamente colla realtà.

fol. 107 r.: « Nannj dj donato scharpelatore a fiesole de avere infino adj 26 dj gienaro (1437) pezi quindici dj chornicie simisono nella faccia dello spedale sopra el porticho.... » (*seguono misure e prezzi, e in fine il ricordo*): « Il detto lavorio disopra amandato alospedale perinsino adj primo dj luglio 1438 ».

Colla cornice sopra nominata non può esser designata se non quella che ricorre come davanzale sotto le finestre del piano di sopra del portico, giacchè l'architrave e la cornice sopra le arcate eran già compiuti fino dal 1425 (Libro *B*, fol.90 r.), mentre il cornicione sotto la gronda del tetto non viene fornito e pagato prima del novembre 1439 (v. più avanti al Libro *E*, fol. 30 v. e 31 r.).

fol. 137 r. Fra i lavori che in questo foglio sono registrati pel conto di Lorenzo di Marocho, iscarpellatore, si notano anche 24 colonne di br. 5 ½ l'una con base e capitello. Nel margine poi c'è il ricordo: « le dette cholonne simissero nella chorte del chiostro delle donne. Et dettj pregi misse *franc° della luna* dachordo chon detto lorenzo in presenza dime bochacio proveditore questo dj 14 di marzo 1437 ».

È questo il saldo definitivo per il lavoro del secondo chiostro, allogato al fol. 103 v. In quanto all'allogazione delle colonne pel chiostro grande di mezzo vedi più avanti Libro *E* fol. 119 v.

***

L'ultimo « *Libro della muraglia segnato E* » abbraccia il periodo dal maggio 1439 all'agosto 1451. Nel primo anno vi abbondano le note di spese per la condotta d'ogni sorte di materiale, specialmente di mattoni, embrici, pianelle, tegole, mezzane.

fol. 21 r. Sotto il 12 agosto 1439 vengono pagati a Nanni di Tingo, balestriere, i legni pel tetto grande dello spedale, cioè quello che cuopre l'edifizio principale sulla piazza de' Servi. Questo si desume dall'essere stati circa il medesimo tempo non solo saldati i lavori di scarpello nel primo piano di esso, ma anche dipinti i correnti sporgenti di esso tetto (vedi più sotto fol. 24 r. 30 v. e 31 r.).

fol. 23 r.: « Lopera di santa maria delfiore de avere adj.... di maggio 1439 per marmo bianco et rosso per fare l'arme delarte cioè 1ª (*una*) porta ne lafaccia delospedale per tutto dachordo choloro (*cioè cogli operai di Santa Maria del Fiore*) e *franc° de laluna* ne fu mezano. . . . . ll. 12 ss. — ».

L'arme qui ricordata è probabilmente la stessa che si trova ora appiccata sull'aggiunta estrema verso settentrione al di là del passaggio in via della Colonna. Il posto che occupava in origine non è indicato nella nota; in nessun caso non poteva esser quello d'oggidì, poichè l'aggiunta stessa non fu fatta costruire se non nel 1819, al tempo del recentissimo restauro dello stabilimento. (Vedi Bruni, *Storia dello Spedale di Santa Maria degl' Innocenti,* Firenze, 1819).

fol. 24 r.: « 1439. Chanbio digiovannj ispeziale dee avere adi.... daghosto ll. iij ingrossi furono per gnj (?) 6 dindacho per dipingniere i regolj deltetto delo ispedale.... ».

Si tratta della dipintura dei compartimenti fra i correnti del tetto sporgente con colore azzurro, come si usava generalmente in Firenze.

fol. 30 v. e 31 r.: « 1439, 3 novembre, Lorenzo di matteo detto marocho deve avere ll. 342 ss. 17 per conci per fare chornicj e cantonj, per mettere nel fregio, per chornicie sopra alle finestre della faccia, per fare ifrontonj di sopra alle finestre dette, per fare chornicie nella faccia della testa dellabituro dinanzi per fare le chornicie sotto i chorentj del tetto ».

Sono questi tutti i lavori di scarpello che occorrono pel piano al disopra del portico il quale perciò era terminato a questo tempo.

fol. 42 r.: 1439. Miniato di nardo lengniaiuolo deve avere per lengniame..... misurato questo dj 23 difebraio 1439 in presenza di *franc° dellaluna* 1° (*uno*) degli operai........ ».

In questa nota il nome di Fr. della Luna comparisce l'ultima volta; in seguito nè egli nè verun altro operaio si trova espressamente nominato nei conti.

fol. 59 v. Alla data del 18 agosto 1440 a « Pagholo d'Agnolo cavaiulo si alloga allastrichare sotto levolte dello spedale, tutte quelle sono dallabitazione dove ano astare le done e fanciullj et deziadio tutte le chorte ».

Si tratta del lastrico per le località al sud del chiostro di mezzo e per la seconda minore corte, giacchè il primo, come si vedrà subito, è ancora in corso di costruzione.

fol. 119 r.: « 1444. Lorenzo marochi e salvj suo figliolo deono avere adi 24 di diciebre (*sic*) 1444 per braccia 58 dasse dimezo per fare cientine e per braccia 150 di chorenti dalbero per levolte per tutto dacordo ss. quindicj....... ».

Gli assi e correnti sunnominati servivano per le cen-

tine sopra le quali si dovevano costruire le arcate del chiostro di mezzo, allogate nel seguente accordo:

fol. 119 v. Gli stessi maestri sotto il 10 dicembre 1444 si obbligano a fornire:

« xx cholone lunche (*sic*) chon basa e chapitellj braccia 5 3/4 grose da pie 1/2 da capo 1/2 braccia

« xxiiij peducej (*capitelli pensili ai quali s' impostano le volte del chiostro*) equalj ano adare diripetto achapitellj delle cholone

« iiij piedrittj (*per gli archi dei quattro canti del chiostro*)

« xx archi asopra ditte cholone.

« Elle dette cholone e altro lavorio debono fare arotare e pulire a uso di buono maestro lequali debono dare fornite e chonpiute tutte per tutto il mese di luglio prosimo che vera 1445 ».

Tanto dalla corrispondenza del numero e delle misure delle colonne colla realtà, quanto dall'essere nel ricordo che segue fatta espressamente menzione del « chiostro di mezzo », si deve inferire che qui abbiamo a fare al lavorio per quest'ultimo. Non sapremmo spiegar perchè la sua costruzione abbia proceduto così lentamente, essendone i fondamenti stati murati fino dal 1427 (vedi Libro *B* fol. 128 r.).

fol. 120 r.: « Richordo chome oggi questo di 10 di marzo 1445 abbiamo alloghato asalvj dilorenzo marochi ischarpellatore br. 120 e circha darchitrave i qualj ano adare sopra agliarchj del chiostro di mezo ..... » (*seguono misure e prezzi*).

La misura di 120 braccia confronta perfettamente colla circonferenza dei quattro lati interni del chiostro di mezzo. Il lavorio per esso si trova poi infatti saldato nelle sue singole partite nei conti degli anni 1445 e 1446.

fol. 144 r.: « Giovanni di domenicho abraciatore dj pietre detto del bancho de avere per insino adj .... daghosto 1445 per abraciatura dj br. due dj pietre abraciolle sotto il portticho dellospedale.... (*segue il prezzo*) ».

Abraciatore vuol dire un artigiano che taglia le pietre in dimensioni fissate e indicate in braccia. Si tratta qui secondo ogni apparenza di un racconciamento nel lastrico del portico.

I lavori di compimento si proseguono senza interruzione anche negli anni successivi. Così p. e. al 6 marzo 1447 si saldano lavori di muramento per lire 1494 ss. 7 e d. 10 con Antonio e Francesco di Geri (fol. 199 v.–201 r.) e ancora nell'anno 1449 si pagano lire 138 a « Lascharsella detto Matteo di brogio ischarpelatore per br. 120 di schalglionj, si misono nel chiostro di mezo degliabiturj degliominj ». Questi scaglioni sono probabilmente i *quadroni di orlo* che alquanto alzati sopra il livello del lastrico della corte ricorrono fra le colonne di essa. La misura indicata confronta esattamente colla loro estensione.

I ricordi e note di spese degli anni 1449-1451 non aggiungono niente a schiarimento della storia della fabbrica. Così anche un ultimo « *Libro di muraglie segnato A* » non contiene se non le ragioni per lavori correnti di riparazione e racconciamento eseguiti negli anni 1581 e 1582, e perciò omettiamo di spogliarli ambedue per questo nostro riassunto, il quale ha di già oltrepassato i limiti concessi d'ordinario nelle colonne dell'*Archivio* a simili comunicazioni.

C. de Fabriczy.

Di un ignoto maestro di tarsia
del secolo XV.

A Reggio dell'Emilia erano e sono tuttavia alcune opere d'intaglio in legno e di tarsia, altrettanto ragguardevoli quanto sconosciute. La più antica, di data certa, è il leggio corale del duomo, che fu fatto eseguire nel 1459 da Antonia Boiardi, vedova di Geroldo Fiordibelli; e la più prossima a noi è il coro della basilica di San Prospero, maestrevolmente intagliato, con lavori di tarsia a prospettive di casamenti ed a figure, da Cristoforo e Giuseppe Mantello cremonesi, nell'anno 1546. Ma tra l'una opera e l'altra trova luogo onorevole il coro della cattedrale, pure a intaglio e a tarsia, terminato a mezzo il 1506.

Di questo, del leggio e dei banconi assai belli che decoravano la sacristia della cattedrale sono ignoti gli autori, e vane sono riuscite tutte le ricerche da me compiute per rintracciarli. Cita il Tiraboschi, nella *Biblioteca Modenese*, un Mattia di Tommaso, reggiano, intagliatore in legno, fiorito nel secolo xv, ma è il solo ch'egli nomina di questo e del seguente; quindi, sia in rapporto ai monumenti reggiani, sia in genere per la storia dell'arte, stimo utili e curiose le notizie che ho potuto raccogliere intorno a Maestro Pietro dalla Tarsia, rimasto ignoto insino ai dì nostri, quantunque i documenti lo scoprano di merito, e durino famosi gli stalli del coro nella cattedrale di Cremona, ai quali lavorò lungamente.

Questo coro il conte Demetrio Finocchietti, nel libro *Della Scultura e Tarsia in legno* (Firenze; Barbera 1873) menziona così: « Squisito e raffinato lavoro di tarsia del 1482 è quello eseguito da Giovanni Maria Platina, ossia da Piadena di Cremona, negli stalli del coro della cattedrale cremonese, ove scorgesi il suo nome apposto sopra uno di essi dal lato dell'Evangelo. Quest'opera fu terminata dal Platina nel 1490, e costò una grave fatica e un lungo lavoro, conciosiacchè risulta da carte autentiche del civico archivio di Cremona essere stato cominciato il 6 luglio 1482, e perchè non fosse interrotto, essersi i presidenti di quel Governo adoperati presso il duca Giovan Galeazzo Visconti onde ottenere al Platina il libero transito pe' suoi Stati e la esenzione del dazio pei legnami occorrenti ». Nessuna

parola del maestro reggiano; e così quanti scrissero del duomo di Cremona o particolarmente degli stalli, prima e dopo il Finocchietti, tra cui Luigi Corsi e Pellegrino Merula, tutti si accordano nel medesimo silenzio, come proverò, immeritato ed ingiusto.

***

Maestro Pietro dalla Tarsia, nel 1488, aveva accordata con la comunità di Reggio l'esecuzione di un'opera, che ai rappresentanti della città premeva in sommo grado fosse eseguita sollecitamente; ma Maestro Pietro non la compì nel tempo voluto, anzi verso il principio dell'anno dopo interruppe il lavoro e partì dalla città. Durando a lungo l'assenza e mancando novelle di lui, gli Anziani credettero ch'egli fosse fuggito, e per rifarsi dei danni e dei patti convenuti e rotti, posto sequestro su le robe di lui, stavano per venderle all'incanto, quando seppero che si trovava a Cremona. Allora il massaro della comunità, ch'era Giacomo Rossino, lo informò per lettera del giudizio che a Reggio si faceva della sua condotta, e narratogli del sequestro, gli diceva aperto quanto si preparava in suo danno.

Maestro Pietro, che a Cremona aiutava il Platina nei lavori del coro, trattenuto dalle istanze del maestro lombardo e dalle premure dei canonici e dei fabbriceri insieme, mostrò al Capitolo la lettera del Rossino, e pregò s'interponessero per lui, divertendo le minaccie ed evitandogli il dispiacere e l'onta dell'incanto.

Furono pronti i canonici a soddisfarne il desiderio; e il 24 di maggio scrissero agli Anziani di Reggio così:

« Magnifici domini tanquam patres honorandi.

« Per una lettera de Iacomo Rossino massarolo de quella vostra M.ca Comunità directiva ad maestro Pedro da la tarsia da Rezo, hauemo inteso essa vostra Comunità hauere fatto far discretione seu descriptione de tutti li beni d'esso M.ro Pedro, dicendo lui essere fugito: et non hauere perfecta certa opera deueua far ad essa Comunità. Comprhendemo tale relatione et suggestione facta, essere proceduta più presto da qualche persone emule del dicto M.° Pedro, che cupide et desiderose del bene et utile d'essa Comunità. Perchè come è noto ad le Magnificentie vostre non fu mai che le persone bone, virtuose el de qualche ingegno, com'è M.° Pedro, non fossero odiate et perseguitate. Significano ad le Magnificentie vostre ditto maestro Pedro non essere fuggito, anti se ritroua qua in Cremona, in adiutorio de uno maestro Iohanne Maria ad perficere li segii, seu sezoli del choro de questa nostra Cathedrale Ecclesia, li quali forniti serano, serrà opera degna et laudabile quanto ne sia un'altra vicina a qui ad parecchij miglia, et sperano non manchandoli l'opera et adiutorio d'esso M.° Pedro, el quale gli è molto utile et necessario et grato ad tutti noi Canonici et Massarii della fabrica d'essa Chiesa, serrano forniti ad sancto Michele proximo, che quando gli manchasse el succorso et adiutorio d'esso Maestro Pedro, senza alchuno dubio la cosa andaria più alla longa: che resultaria ad danno inextimabile d'essa Chiesa, desconcio grande de noi Canonici, et displicentia incredibile de tutta questa Comunità. Pertanto ad ciò che cussi degna et laudabile opera et de immensa spexa non remanga imperfetta, nè habia ad andare più alla longa, como andaria absentandosi dito Maestro Pedro, el quale è instructo della cosa, et ad ciò che anchor quella uostra Comunità sia participe de tanto bene quale se fa soluere ad laude et honore de Dio et ornamento di questa Chiesia, et perchè alle altre Chiesie cresca l'animo in dies de fare simili degne opere, et attento etiandio che ditto Maestro Pedro non è homo fugitiuo, nè uole nè può fugere, ma è uirtuoso, integro et constante, et che attenderà et obseruerà bene et legaliter quanto ha promesso ad quella Magnifica Comunità, et per esso noi ex nunc per la presente appresso essa vostra Comunità promettono et per cento livre et per più, et etiandio per mille ducati bisognando. Pregamo le Magnificentie vostre et gli domandiamo de gratia gli piacia remanere contente che ditto maestro Pedro remanga qua appresso de noi et de dicto Maestro Iohanne Maria, usque ad perfectum opus, che sperano serra ad sancto Michele proximo, il che reputaremo ad gran contentamento et piacere singolarissimo da esse vostre Magnificentie, le quale possono esser certe che quando simile opere se fabricano per diuersi maestri sempre se uariano, et non se perducono alla debita perfectione, sicchè piaccia a quelle per sua humanità et cortesia, etiam quando patissero qualche pocho de desconcio, concederne dicto maestro Pedro usque ad consummationem operis che serra presto, ad ciò che l'opera nostra la quale ha havuto bono principio, etiandio sortisca optimo et desiderato fine, offerendone paratissimi sempre ad tutte le cose grate alle Vostre Magnificentie et ad quella Vostra Magnifica Comunita. bene ualete Cremone xxiiij Maij 1489.

« Vestri in omnibus Archipresbiteri Canonici et Capitulum Cathedralis Ecclesie Cremonensis ac Massarii fabrice eiusdem ».

Fuori:

« Magnificis dominis tanquam patribus honorandis dominis praesidentibus negotiis Comunitatis Civitatis Regii ». [1]

Ma perchè i canonici dubitarono di non avere sufficiente autorità presso gli Anziani di Reggio, provvidero che contemporaneamente alla propria lettera, una eguale di propositi e di preghiere fosse inviata dal Vicariato della cattedrale cremonese, che fu difatti spedita il medesimo giorno. Questa dice:

« Magnifici domini praesidentes negociis Civitatis Regii salutem in domino.

« Perchè habiamo inteso per lettere de un miser Ia-

[1] Questo e gli altri documenti sono nell'Archivio del Comune e del Reggimento di Reggio nell'Emilia — *Carteggio degli Anziani* all'anno 1489.

cobo Orsino vostro compatriota directive ad Maestro Petro de la tarsia, che per false relacione e informacione fatte ad vostre Magnificentie che ditto Maestro Petro è fugito et non fornirà la opera vostra comenzata per lui, epse vostre Magnificentie ha fatto scriuer li beni de ditto Maestro Petro, et questo credemo esser fatto per far retornar Maestro Petro a la perfectione de l'opera uostra, como più diffuse fu scritto per li uostri canonici e capitolo et massaro de la fabrica della nostra ecclesia cattedrale et per d. Alexandro Angusola in li anni passati nostro digno vicario, per tanto e istimando che la sinistra informacione sia causata da certi emuli de Maestro Ioannemaria fabro del nostro choro, a cui per sue infinite virtudi e incredibili desegni za in molti logi aparenti in le sue prospective è portato odio capitale da molti, maxime da certi nostri Cremonesi, pregamo epse uostre Magnificentie se degnano relaxare ditto Maestro Petro insieme cum Maestro Ioanne Maria insino a sancto Michaele proximo aduenire, perchè a questo tempo serà fornito el nostro choro, qual secundo el judicio de molti homeni degni, precipue ambasatori, quali passando per questa nostra cità e credendo fra le altre cose ditto choro cum li grandi e maravigliosi principi et li quadri de le spalere mazore cum prospectiua inaudita et quam miraculosa asserendo loro hauer ueduto altri innumerabili chori tutti hano judicato che el nostro non serà simile ne equale al choro del Sancto da Padua facto per lo uero Maestro dell'arte Maestro Cristoforo da Lendenara maestro che fu del nostro maestro Ioannemaria, ma che ali dì presenti non serà uisto in Italia un così superbo et degnissimo choro. Ideo iterum pregamo uostre Magnificentie uoliano condescender a lassarne epso Maestro Petro ad cio mediante el suo adiuto e del filiolo Nicolo la opera nostra ja anni sei principiata, habia la sua perfectione et fine, la qual cosa sarà gratissima al nostro Reuerendissimo Monsignore Aschanio Cardinale, et a tutta la città nostra de Cremona, et a la geresia qual se offerisse a pregar Iddio per quella vostra digna cita per tal concessione, et noi insieme coi signori canonici capitulo e mansionarii et prebendati in ecclesia nostra cattedrale reputaremo a special gratia offerendosi in li assidui e cotidiani offici nostri generali capitulari et particulari a pregar per epse uostre magnificentie alle qual de continuo se racomandiamo. Bene valete. Data Cremonae in episcopali palacio 24 maij 1489.

« Ioanespetrus de Sforzosis curiae episcopalis Cremonae vicevicarius generalis tanquam frater ».

A tergo:

« Magnificis dominis praesidentibus negociis comunitatis ciuitatis Regii tanquam fratribus amantissimis ».

Queste lettere furono così sollecitamente recapitate dai corrieri, che il dì seguente ottenevano dagli Anziani di Reggio la seguente risposta:

« Reuerendis in Christo patribus nobis excolendis Dominis vicevicario Canonicis Capitulo Ecclesiae Cathedralis Cremonae.

« Reuerendi in Christo patres nobis excolendi. Visto cum quante instantie le vostre Reverende Paternità vi richiedeno per sue litere che gli vogliamo compiacere de M.° Petro da la Tarsia insino a San Michiele de septembri proximo ad ciò che mediante la opera sua et lo adiutorio il presta al Maestro de li sezi o sia stalli de quello vostro amplissimo templo, tale fabrica se possa dedure a disiderata expedicione, et uisto quanto ni ha sogionto a bocha in questo medemo efecto il circumspecto nostro concittadino Grisante Scayola a litera et fede hauta da David de la Manna vostro compatriota et homo integerrimo. Et desiderosi et zelantissimi del bene vostro de la gloria de la chiesa vostra come de la propria nostra, siamo contenti de compiacerli et hauere sofrenza a Maestro Petro de questo tempo nostro et insino a san Michiele predicto, per la ricordata ragione, purchè fra xv giorni proxime el uenga a prestar personaliter idonea cautione de expedire il lavorero nostro che lui hauea tolto ad fare de quale ueramente patimo incomodo e graueza non picola. Ma pur per complacentia de le prefate vostre Reuerende Paternità uolemo hauere patentia insino al tempo predicto. Recordando a cuello che alhora li hanno subleuato la uoglia [a] Maestro Petro perchè già eramo in procinto de fare uendere al incanto qua le robe sue et fargli quello honore che conuene a chi mancha de fede. Ni gia certamente sugestione aliena ad ciò ni inducea, ma solo il bisogno nostro imminente et il manifesto suo errore, del quale le Paternità vostre assai pono essere certe. Quarum sint incolumes ut optamus et in quarum decus et amplitudinem nos velimus putatis. Regii 25 Maij 1489.

« Excolendarum Paternitatum Vestrarum filii Antiani praesidentes curae reipublice regij ».

Maestro Pietro ai primi di giugno partì di Cremona e venne a Reggio per presentare in persona la cautione richiesta, portando questa lettera agli Anziani:

« Magnifici domini praesidentes curae reipublicae Ciuitatis Regii salutem in domino. Hauendo noi per nostre littere cognesiuto una innata bontà et humanità esser in tutti voi, hauendone in prima peticione ita facille et letis animis concesso quello che a noi pareua difficile, et satisfato ali nostri desideri cum dispendio et sinistro danno de uostre Magnificentie, et item expresse considerando che lo honor et exaltacione nostra e de questa nostra cità non mancho vi è acaro quanto de la propria vostra, non possiamo far che per tale concessione et consideratione se faciamo perpetui debitori de le prefate Magnificentie vostre et ascriviamo tanto beneficio a perpetua memoria et perchè se doueria repender, quot equat li benefici recepti, al presente non ue porzemo doni ne precio alcuno, ma noi medemi se offeremo ali uostri beneplaciti, ut Eschines fecit Soloni. A

la hora presente comenzariti a participare di fructu labiorum nostrorum in divinis maxime in choro nostro, qual comenza a cresere et al tempo scripto a vostre Magnificentie sara in sua expeditione mediante M.ro Petro et Nicolo filio coadiutori per vostre humanità concessa, preterea perchè in vostre littere intendessimo esser necessario che epso Maestro Petro ni desse idonea caucione de fornir la opera nostra cominciata per lui è uenuto personaliter ad vostre magnificentie cum fideiussione, el qual pregamo le prefate Vostre Magnificentie lo uoglia expedir presto et confortarlo a ritornar subito, perchè stamo dubiosi non ritarda la ritornata per multi zorni, et maxime sapendo noi che quando uene la prima uolta lui credeua star cum noi per un mese, ma la infirmita di un bon coadiutore et la fuga de un giotto, ne lo fece costrenger cum molte prege ad uoler aiutar la opera nostra oferendosi sempre ad operar cum Vostre Magnificentie quello che impetrato. Retornando lui presto al nostro choro se fornira, et maestro Ioanemaria uera poi bisognando a prestarli socorso in lo uostro edificio, et farane qualche zentileza, interim detto Maestro Petro et Nicolo non perderano niente de diuersi modi e forme in l'arte sua, et la tardita e disconzo vostro conseguira qualche piu elegantia circha el lauorerio et ornato de ipso. Reliquum est che uestre Magnificentie sint incolumes ut optamus scribentes nos in libris suis perpetuo debitores. Date 7 Iunij 1489 Cremonae et in Canonica maiori.

« Joannes Petrus de Sforzosis uiceuicarius generalis Curie episcopalis Cremonae Capitulus et Canonici ecclesie cathedralis domini massarii fabricae eiusdem tanquam fratres ».

A tergo:

« Magnificis dominis presidentibus Curae Reipublicae Ciuitatis regij tanquam fratribus maioribus.

Regij ».

Alla metà del mese Maestro Pietro fece ritorno a Cremona, recando questa lettera degli anziani ai Canonici:

« Reuerendi in Christo patres et domini nobis excolendi.

« Hauemo riceuta la lettera de li vostre Reuerende Paternita a nui date da quelle per le man del suo et nostro Maestro Petro da la Tarsia. Et aliter non gli daremo in risposta se non che perseuerando nui in quella bona voluntade et prompto seruicio qual una fiata hauemo conferto a le prefate vostre Paternità, rimettamo a quelle dicto Maestro Petro el quale sara exibitore de la presente, ad ciò el possa proseguir quelli uostri degni lauoreri hauemo anteposti li comodi vostri a li propri nostri bisogni et necessità per lo amore e singulare affecto portemo a quella alma Cita vostra et in ispecie a le vostre Reuerentie e per il feruido desiderio zelo vedemo quelle hauere al diuino culto. Basta mo che le vostre Reuerentie al tempo prefisso cioè a facto San Michele de septembre curino cum effecto che ditto Maestro Pietro retorni ad nui per expedire el lauorero nostro intralasciato; et cussi le pregemo ex corde a le quale se recomandamo in earum decus et placitu parati semper quae sint felices ut optamus. Regij 15 junij 1489.

« Excolendarum Paternitatum vestrarum

« Filii obsequentissimi anciani praesidentes curae Reipublice Regij ».

A tergo:

« Reuerendis in Christo fratres dominis nobis excolendis domino Viceuicario generali maiori Ecclesiae Cremonae et capitulo et canonicis ecclesiae Cathedralis et Massarii fabricae eiusdem

Cremone ».

Il 3 ottobre, vale a dire quattro giorni dopo la festa di San Michele, M. Pietro ritornò a Reggio con questa commendatizia:

« Magnifici domini praesidentes Curae reipublicae Ciuitatis Regis vobis salutem in domino. Hauendo noi non de rependere et equare el gratuito beneficio receuto da le vostre Magnificentie per la concessione ne facisteni così liberalmente relaxandone Maestro Pedro da la Tarsia et Nicolao suo figliuolo per coadiutori del Maestro de li nostri stalli per certi mesi cum vostro desconso et dano non uolemo al presente extenderse in riferir gratie perche non saresemo da noi sufficienti solum pregaremo Idio in tutti li nostri diuini officij che conserua la uostra Magnifica republica da ogni periculo et insidie diaboliche offerendosse in omni tempore ali uostri beneplaciti. Remandiamo Maestro Petro et Nicolo filio, homini da bene da li quali habiamo riceuto fidel fructu in la opera sua, ad epse Vostre Magnificentie, a le qual de continuo se racomandiamo date Cremonae

« 3 octobre 1489.

« Capitulus et canonici ecclesiae cathedralis Cremonae omnium vestrum fratres fideles ».

A tergo:

« Magnificis et praestantissimis dominis presidentibus curae et regimini reipublicae Ciuitatis Regij tanquam fratribus carissimis

Regij ».

Se questi documenti attestano i meriti e l'opera di M. Pietro e di suo figlio Nicolò, taciono del lavoro che aveva intrapreso per la comunità reggiana, lasciando libero il campo alle ipotesi, nel quale vagai lungamente prima che nei *Recapiti alle Riformagioni* dell'anno 1489 trovassi quest'ordine di pagamento:

« 1489 die XXVII Novembris.

« Albertine facias unum mandatum Racionatoris Comunis Regij qui faciat aliud mandatum thesaurario qui soluat Magistro Petro de la Tarsia pro parte mercedis suae taseli audienciae Ancianorum libras decem.

« Opizo de Rugerjis ».

***

In alcune case antiche di Reggio si rinvengono tuttavia del secolo xvi soffitti in legno, dipinti a disegni geometrici e policromi, imitanti i lavori di tarsia, i quali si sono conservati perchè chiusi dai soppalchi costrutti dopo per ammodernare ed abbellire le stanze. Se la frequenza di questi soffitti tradisce l'uso comune e sono indizio della moda allora prevalente, il disegno e i colori provano un sistema economico di decorazione allegro e geniale, che senza dubbio muove dall'esempio di eguali opere di tarsia, poichè le copia e le rende. C'è una legge che ho constatata molte volte e in più luoghi, per la quale lo stile o le fregiature d'un monumento o d'un palazzo insigni si diffondono ne' minori, determinando nella città, e spesso anche nella regione intorno, una fioritura decorativa tutta speciale e locale, dovuta a imitazioni spesso senza novità ma non sempre senza merito, secondo la tecnica dell'artista e l'ingegno. Così a me piace di pensare che il *tassello* della sala per le udienze degli Anziani fosse da M. Pietro intarsiato con quel gusto e con que' disegni, rimanendo esempio nobilissimo e sfoggiato alle modeste imitazioni future.

Comunque fosse, gli Anziani ebbero questa occasione di commettere a M. Pietro il lavoro.

Nel novembre del 1488 furono ospitati munificamente a Reggio il duca di Milano e Sigismondo Estense, fratello del duca Ercole di Ferrara. Della loro venuta erano stati avvisati alcuni mesi innanzi i Reggiani, che si prepararono a riceverli orrevolmente. La città si pulì, e gli Anziani, sollecitati dalla signorile munificenza del conte Matteo Maria Boiardo, ch'era governatore, avendo deliberato di ospitare l'Estense nel proprio palazzo, lo restaurarono e lo abbellirono intieramente. Ne rifecero il tetto; murarono di nuovo, intonacarono e diedero da dipingere a Cristoforo Bisio i merli verso la piazza; rinnovarono porte, usci e finestre; e scrivevano al duca di Ferrara queste loro premure e l'intendimento di far correre un pallio col proposito di altri festeggiamenti, ricevendone congratulazioni, incoraggiamenti ed elogi. Per questa occasione commisero anche a M. Pietro il palco della sala destinata alle udienze, ch'egli non finì in tempo, con grave disagio e dispiacere degli Anziani. E si capisce come, nell'anno seguente, ancora patissero del lavoro interrotto incomodo e gravezza non piccola, sapendo essi, sin dall'aprile, di dovere ospitare nel luglio il duca Ercole, insieme col duca di Milano e Sigismondo Estense, e nel settembre la duchessa Eleonora, che si fermò quasi un mese, tenendovi corte.

Dopo queste notizie nessun'altra ho trovata intorno a M. Pietro. Del figlio Nicolò una: viveva ancora nel 1510, ed aveva bottega e garzoni, secondo ho rilevato da un mandato di pagamento.

Nella guerra di quell'anno tra il duca di Ferrara contro i Veneziani e Giulio II, anzi nei giorni in cui Lodovico Ariosto trovavasi a Reggio per incarico del cardinale Ippolito e del duca, urgendo i provvedimenti, ed egli stesso, come narra, accordandoli coi dodici cittadini che la città aveva eletti a provveditori della guerra, fu data commissione a M. Nicolò della Tarsia di costruire i cassoni necessari per mandare il pane al campo. La modestia della commissione, data l'occasione, non esclude ch'egli continuasse l'arte paterna, e forse non senza onore, se si ricordano gli elogi che pure di lui avevano fatti i canonici cremonesi.

N. Campanini.

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

Carlo Fumagalli - Luca Beltrami — **La cappella della regina Teodolinda in Monza e le sue pitture murali.** — Milano, mdccclxxxxi.

Il signor Carlo Fumagalli ha riprodotto in belle fotografie e quindi in fototipie ottimamente riuscite le decorazioni della volta e le varie composizioni che illustrano i principali fatti della vita della regina Teodolinda, poco tempo fa ritornate alla luce nella cappella denominata dalla stessa regina in San Giovanni a Monza; e l'infaticabile Luca Beltrami, architetto tra i primi ed acuto ricercatore e studioso dell'arte antica, il quale ha con grande coscienza di artista e di critico rimessa in buono assetto la cappella per ricollocarvi la tomba della regina, ha illustrato da par suo le dette pitture.

Conosciamo per mezzo d'un altro lavoro del Beltrami, di cui abbiam fatto cenno in questo stesso periodico, le notizie riguardanti l'origine della cappella e le vicende della tomba della regina. Nella prima metà del secolo xv le pareti furono decorate di ricche composizioni, mentre poco tempo prima era stata dipinta la volta.

Le pitture delle pareti furono attribuite dagli antichi scrittori, quali il Lomazzo, il Morigia, il Torre, l'Orlandi, l'Argelati ed il Frisi, a Troso da Monza: ma la iscrizione dipinta a mano destra di chi entra nella nominata cappella, la quale finisce coi seguenti due versi:

DE ZAVATARIIS HANC ORNAVERE CAPELLAM
PRAETER IN EXCELSO CONVEXAE PICTA TRVINAE

mostra chiaramente come autori delle pitture sulle pareti (non però di quelle nella volta) siano stati alcuni della famiglia degli Zavattari.

Parecchi documenti trovati dal Beltrami, specialmente fra gli Annali della Fabbrica del Duomo di Milano, e da lui riportati alla fine del suo lavoro, attestano che nei primi tre quarti del secolo xv la famiglia degli Zavattari esercitava l'arte. Il più antico di essi, Cristoforo, è nel 1404 chiamato dalla Fabbrica a collaudare le vetrate assieme a Zannoto da Vanzone, e 5 anni dopo è pagato per lavori di doratura a sculture della Fabbrica stessa. Nel 1417 comparisce Franceschino Zavattari *de Mediolano,* il quale si offre di fare le vetrate istoriate de' due grandi finestroni ai fianchi di quello centrale dell'abside, che poi sono invece affidate a Mafiolo di Cremona, detto *della Rama.* Vengono quindi Ambrogio Zavattari, ricordato negli Annali all'anno 1456 come autore della decorazione nella volta della cappella dedicata ai 4 Evangelisti in Duomo, e di altri lavori collaudati da Cristoforo Moretti nel 1459.

Altri documenti ricordano poi Gregorio e Francesco Zavattari, del primo de' quali sarebbe un affresco nel santuario di Corbetta, in data del 1475.

I signori Cavalcaselle e Crowe, nella loro classica opera sulla storia della pittura in Italia, non hanno mancato di far cenno degli Zavattari, e parlando delle pitture nella cappella della regina Teodolinda, e rilevandone, come al solito, con fine acume il carattere, hanno pensato che autori ne siano stati Franceschino e Cristoforo suo fratello. Fa però giustamente osservare il Beltrami che nel 1444, epoca in cui, secondo la iscrizione accennata, le pitture sarebbero state finite o condotte a buon punto, Cristoforo, già in considerazione nel 1404, doveva esser troppo vecchio, e quindi pensa che abbia dipinto con Franceschino un Giovanni, forse altro fratello, il quale, come apparisce da un rogito del 3 marzo 1479, era padre di un Francesco che lavorava con Gregorio figlio di Francesco, cioè forse del nostro Franceschino. Ciò però non esclude anche la collaborazione di Cristoforo, quantunque già vecchio, nella decorazione della cappella.

Il Beltrami procede nell'esame delle pitture con finissima analisi, ne rileva con profondità di osservazione i caratteri e con giusti raffronti ne ricerca la derivazione.

Le figure ed i paesaggi montuosi e rocciosi con gruppi di case e castelli spiccano su fondo a decorazioni geometriche rilevate e dorate, che sta in luogo del cielo; ed in rilievo son pur modellati i diademi, gli ornati delle bardature e delle vesti, le armature, le mitre, le croci, le coppe, ecc. Le composizioni sono alquanto mo-

notono e troppo piene di figure lunghe e di poco movimento. Il drappeggiare è semplice e spesso convenzionale, come nella scuola giottesca che in Lombardia aveva lasciato parecchie traccie; manca la prospettiva aerea e mostrasi in embrione anche lo studio di quella lineare. I tipi, i costumi, le forme e gli atteggiamenti delle figure, gli aggruppamenti de' cavalli, l'esecuzione molto finita e più propria della miniatura che non della grande decorazione monumentale, mostrano spiccatamente l'influenza delle pitture del Pisanello, che avea già lasciato alcune opere anche in Lombardia, e che forse, come osserva il Beltrami, Franceschino Zavattari poteva aver avuto occasione di conoscere a Venezia, dove il Pisanello e Gentile da Fabriano lavoravano nel palazzo ducale, portatosi probabilmente colà per ragioni dell'arte sua, che era anche di decoratore di vetri.

Non esclude il Beltrami che, specialmente nei tipi ed atteggiamenti delle donne, non si possa anche scorgere l'influenza di Masolino da Panicale, il quale dal 1428 al 1435 circa aveva dipinto non lontano da Monza, nel Battistero di Castiglione d'Olona.

Molti danni, prodotti da cause naturali e da indifferenza e incuria d'uomini, avevano ridotto i dipinti in uno stato di deplorevole deperimento. Solamente 11 anni or sono si pensò seriamente ad un riordinamento della cappella ed alle riparazioni de' dipinti.

I quali, pregevoli per sè stessi, hanno grande importanza per la storia della pittura in Lombardia, poichè segnano un periodo di transizione tra il giottesco e le forme mature del Rinascimento, determinato dal Pisanello e Masolino da Panicale, prima che i padovani ed i ferraresi, e quindi anche Bramante, inoculassero nel Foppa, in Bramantino Suardi, in Andrea Solari il loro stile severo e robusto. N. B.

Ex Voto: an account of the Sacro Monte or New Ierusalem at Varallo-Sesia with some notice of Tabachetti's remainins work at the sanctuary of Crea, by Samuel Butler, ecc. — London, Trübner and C., Ludgate Hill, 1888.

L'autore delle *Alpi e Santuario* ha creduto opportuno compire un vuoto lasciato da tal libro, illustrando con un bel volume il Sacro Monte di Varallo, il più bello, artisticamente parlando, dei santuari d'Italia. Dedica il suo libro ai Varallesi e Valsesiani, in segno di riconoscenza, ed il titolo stesso indica all'evidenza quanto amore e quanto studio egli abbia posto nell'attuazione del suo vivo desiderio. Nulla vi ha tralasciato di ciò che riguarda quella *nuova Gerusalemme,* e la sua narrazione comprende la storia, la letteratura, le tradizioni sia artistiche che religiose, i miracoli narrati e creduti dal popolo devoto, e persino i costumi del paese. Così l'autore straniero, con un modo facile e popolare fa conoscere a noi italiani il giardino che abitiamo, ci dà una lezioncina di cultura nazionale.

Forse più dilettante dell'arte che conoscitore della critica profonda, sa presentarci un libro pur sovente per questa lodevole e mostra di conoscere assai bene i migliori maestri che lavorarono al Sacro Monte, Gaudenzio Ferrari, Tabachetti, Giovanni D'Enrico, ecc. Il suo sguardo è abituato alla pittura, alla plastica ed all'intaglio, e con un gusto squisito ha saputo scegliere dei campioni da presentare ben riprodotti al lettore, in venti fototipie. Il libro insomma, accurato ed elegante nella forma, buono nel contenuto, raramente inesatto, è una guida eccellente pel visitatore di quei tesori poco noti.

Ambrogio Marazza.

MISCELLANEA

Partecipazione di artefici stranieri alla fabbrica di San Petronio a Bologna. — È noto che numerosi artisti di origine non bolognese ebbero una parte cospicua nella costruzione del più insigne monumento di quella città. A conferma di questo basta ricordare i nomi di Iacopo della Quercia, Niccolò Tribolo, Alfonso Lombardo, del Vignola, dello Zacchi. Ora, però, dalle indagini di A. Gatti (*La fabbrica di San Petronio,* Bologna 1889), oltre la schiera innumerevole di muratori e scarpellini lombardi, veneti, toscani e fino tedeschi, adoperati nella esecuzione dei lavori, ci vengono rilevati parecchi maestri, della cui collaborazione fin adesso non avemmo alcuna notizia. Crediamo utile per lo studio della storia dell'arte di registrar gli appunti in questione fornitici dal regesto dei documenti pubblicato in appendice al libro del Gatti, aggiungendo in parentesi il numero con cui in quest'ultimo sono segnati.

Alli 13 d'aprile 1398 gli Officiali fanno una convenzione per la provvista dei marmi necessari alle finestre di due cappelle con *Pietro Paolo d'Antonio da Venezia scultore e mercante di marmi* (n. 25). È questo uno dei due fratelli delle Massegne, i più noti scultori veneziani sullo scorcio del secolo decimoquarto, che sappiamo aver già nel 1388 eseguito un cospicuo lavoro per Bologna, vale a dire il grande altare in marmo nella chiesa di San Francesco.

Nel 1463 si affida ad *Agostino d'Antonio di Duccio,* il noto scultore fiorentino, l'esecuzione di un modello di legno per la facciata di San Petronio, di cui però non resta altra memoria se non tre ricordi di spese dai 7 gennaio, 1 e 10 febbraio dell'anno surriferito, nei quali sono registrate lire 49, soldi 10 a *maestro Agostino di Duccio da Firenze lapicida qui facit modellum faciatae anterioris ecclesiae pro sua provisione,* e lire 7, spese in provvista di legname necessario al suddetto modello (numeri 89, 90 e 91). Si sa che Agostino nel 1461 aveva finito a Perugia la facciata di San Bernardino, e che nell'aprile 1463 era ritornato, dopo un'assenza di circa vent'anni, nella sua patria, dove a' 16 di quel mese gli si allogò la figura di un gigante per Santa Maria del Fiore (vedi Vasari-Milanesi, t. II, p. 177, n. 2). Pare dunque verosimile che passando egli, nel 1462, nel suo viaggio a Firenze, per Bologna, fosse ivi ritenuto e che a lui preceduto probabilmente dalla fama di aver ideato ed eseguito la riuscitissima facciata di San Bernardino, fosse fatta l'offerta di lavorar un modello per quella di San Petronio. Il suo progetto però non ebbe nessuna conseguenza, poichè quel pezzo della facciata, che oggi si vede, non fu eseguito se non nel 1556–1570 secondo il disegno di Domenico da Varignana, fatto sin dai primi anni del Cinquecento.

Aggiungiamo qui la notizia su d'un lavoro di un altro scultore fiorentino, fornito per San Petronio. A' 18 di marzo 1480 pagansi a *maestro Francesco Simone di Giovanni da Firenze scultore,* i bassorilievi eseguiti per il nascimento delle finestre, aperte nelle cappelle sottoposte ai campanili (n. 110). Non sapremmo indicare se sul luogo esistano ancora alcune sculture che si potrebbero identificar colle rammentate. Intorno alla persona del loro autore non può sussistere verun dubbio: egli è *Francesco di Simone Ferrucci* da Fiesole (1440-1493), scolare del Verocchio, il quale, secondo le nostre scoperte recentissime (vedi *Arte e Storia,* X, p. 22), pare abbia cominciato la sua carriera artistica nel 1463 collo scolpire la cornice da altare nel capitolo e le due bellissime porte nella croce della chiesa della Badia di Fiesole, e che poi lavorò parecchi monumenti sepolcrali a Firenze, come anche quello di Alessandro Tartagni in San Domenico a Bologna (vedi Vasari, t. III, p. 371, n. 2). Siccome questi morì nel 1477, è molto probabile che Francesco Ferrucci fosse adoperato nei lavori di San Petronio dopo che ebbe, non si sa se a Firenze o a Bologna, scolpito il monumento testè rammentato, e dopo che lo ebbe rizzato sul suo posto attuale.

Come autore d'importanti lavori di legname ci vien rivelato *Maestro Agostino de' Marchi da Crema legnaiolo,* padre dei noti intagliatori Giacomo, Biagio e Pantaleone, autori dei banchi nella cappella Vaselli in San Pe

tronio (1494) e dei cori intarsiati delle certose di Pavia (1492-94) e di Bologna (1539). Agostino fornisce ai 5 di marzo 1468 al prezzo di lire 100 gli stalli del coro; agli 11 di marzo 1474 « uno candelabro triangulato causa ponendi ante altare in septimana sancta », cioè un candeliere del cero pasquale; e nel 1476 compie la cantoria e la cassa dell' organo verso la sacrestia, lavorate la prima « di mattoni fini, levigati e intagliati », la seconda, « di legno intagliato a trafori di stile acuto con cima in forma d' archivolto, tutto a dorature e tinta azzurra » (numeri 98, 102, 103 e 106).

Rincontriamo pure uno dei più rinomati medaglisti del Quattrocento, e questa volta in un lavoro di architettura: Ai 5 di gennaio 1490 si pagano lire 3 a « *maestro Sperandeo*, per sua mercede, quia fecit modellum sumitatis turris novae dictae ecclesiae (n. 122) ». La cima del campanile di già finita nei due anni antecedenti, sembra che risultasse non soddisfacente, oppure che fosse distrutta da un incendio del quale si ha notizia confusa nei documenti. Tuttavia è fuori di dubbio che fu rifatta secondo il modello dello Sperandio, ed esiste tuttora.

Finalmente troviamo adoperato nelle sculture dell' archivolto della porta di mezzo, lasciata incompiuta da Iacopo della Quercia, ed i cui lavori non furono riassunti se non sul principio del Cinquecento, lo scultore *Antonio Minello da Padova* col suo compagno *Antonio da Ostiglia*. Mentre quest' ultimo è del tutto sconosciuto, del primo si sa che collaborava nel 1503-1506 con Lorenzo Bregno al monumento di Benedetto Pesaro ai Frari in Venezia, che fu autore di quello dell' erudito padovano Calfurnio († 1503), oggi da San Giovanni Verdara traslocato nel primo chiostro del Santo in Padova, e di una delle grandi storie in rilievo nella cappella di San Antonio nella stessa chiesa (compiuto prima del 1510).

In quanto ai suoi lavori in San Petronio, egli col suo compagno, ai 15 di maggio 1510 si obbliga di fare quindici bassorilievi di marmo su proprio disegno per la porta maggiore, promettendo di consegnarli tutti entro l' agosto prossimo (n. 150). Infatti si trovano registrati diversi pagamenti nel corso di quest' anno per l' opera in discorso, l' ultimo però non prima del 7 luglio 1516, nella somma di lire 34, « et hoc pro prophetis marmoreis adquae per operibus factis in porta magna ecclesiae » (numeri 151, 153, 158, 161, 183 e 187). A tale lavoro prese parte anche Amico Aspertini, il quale scolpì uno dei profeti (n. 165), e fra parecchi scultori di minor conto per i lavori d' ornato un certo Paolo Fiorini Griffoni, che viene pagato pel fregio a fogliami - « pro foiaminibus incissis pro porta magna » (numeri 164 e 170).

C. de Fabriczy.

Un quadro di Mariotto Albertinelli distrutto. — Un rubinetto, lasciato per distrazione aperto in una stanza da bagno, produsse una vera inondazione all' appartamento inferiore abitato dal signor Guglielmo Guerrini in Roma. Esisteva in esso un quadro su tavola circolare, rappresentante la Vergine nel mezzo, col Bambino che le cingeva il collo e la mirava con tenerezza. Il piccolo san Giovanni additava allo spettatore la scena affettuosa, mentre due angioli tenevano sollevata la cortina, che doveva ricoprire il gruppo divino. La cortina è a damasco verde allùcciolato e a fiorami, con il rovescio o la foderatura dorata. Oggi lo stato del quadro non permette però di godere della nobile composizione del pittore, perchè due goccioloni caduti sul lungo del volto della Vergine sembrano aver bruciato, arso il colore, e i goccioloni sembrano essersi raccolti al disotto del volto della Madonna, e commisti ad altri, e allargati, così che la distruzione è avvenuta per metà del dipinto, anzi per tutte le parti più importanti di esso. A mano a mano che l' acqua batteva a furia l' antica tavola, la vernice era distrutta, le velature venivano meno, spariva il colore, e infine l'acqua arrivava all' imprimitura, allo stucco della tavola, da cui ha levato i segni primi impressivi dal pittore. Ma l' acqua, infiltrando dal soffitto superiore, non poteva cadere in modo uguale sul dipinto; e perciò si hanno parti della tavola in cui l' imprimitura è a nudo, altre in cui si vedono le traccie del disegno primitivo, altre col colore senza velature. Il danno però è senza rimedio, perchè l' arte del restauro non può fare il miracolo di far risorgere ciò che è del tutto perito; e la tavola devesi considerare una larva di un' opera d' arte.

L' opera d' arte era di Mariotto Albertinelli, come dichiarò il senatore Giovanni Morelli nel libro *Die Galerien Borghese und Doria in Rom* (Lepzig, Brockhaus, 1890), e prima di lui Crowe e Cavalcaselle nella loro *Geschichte der italienischen Malerei* (Leipzig, 1872). Il primo, a p. 154, classifica fra le opere eseguite da Mariotto Albertinelli nel periodo 1510-12, in associazione con Fra Bartolomeo da San Marco, e col contrassegno della crocetta rossa interposta fra due anelli, il dipinto esistente nella casa Guerrini-Antinori in Roma; il secondo nel volume IV (parte II, p. 140) nota pure, come contraddistinto dal segno della bottega di S. Marco, un quadro nel palazzo Antinori a San Gaetano in Firenze, e lo descrive così che non cade dubbio sull' identità di esso con quello ora esistente nella casa Guerrini, poichè lo descrive come rappresentante la Madonna col Bambino e San Giovanni, e accenna all'angiolo a sinistra di altra mano del resto. Invero l' angiolo a sinistra è modellato debolmente, e non ha la vivacità dell' altro a destra, purtroppo quasi scomparso, che ripiega all' indietro la sua bella testina in una mossa gentile ed elegante. Crowe e Cavalcaselle accennano pure alla grandezza delle figure quasi al naturale, così che la identità è sicura. E che il quadro appartenga a Mariotto Albertinelli, nel periodo in cui questi era associato a Fra Bartolomeo, appare evidente dai frammenti della pittura disfatta, per il roseo colorito, per la forma della Ver-

gine e del Bambino, tipica della scuola di Fra Bartolomeo, per la modellatura alquanto superficiale.

A. V.

***Apollo e Marsia,* bassorilievo in marmo attribuito a Michelangelo.** — Il defunto barone Liphart, acutissimo conoscitore di cose d'arte, aveva comperato a Firenze, ed i nipoti portarono in Russia, un bassorilievo in marmo rappresentante Apollo e Marsia, tratto da un noto cammeo antico che si conserva nei Musei di Firenze.

Non è finito, e l'imperfezione, che si manifesta specialmente nella testa e nelle gambe dell'Apollo, ne rende alquanto spiacevoli le figure.

I caratteri sono tuttavia michelangioleschi. La mossa dell'Apollo fa già pensare a quella del David, ed il Marsia colle mani dietro la schiena e legate all'albero somiglia ad uno dei tanti schiavi imaginati da Michelangelo. Così il tondeggiamento dei muscoli risentiti tanto nel giovane Apollo, quanto e più nel vecchio Marsia, e la rastremazione del corpo verso i fianchi, e la tecnica stessa con cui è lavorato il marmo là dove l'opera è rimasta appena abbozzata, non possono ricordare altri che Michelangelo.



APOLLO E MARSIA, BASSORILIEVO ATTRIBUITO A MICHELANGELO.

Certo i difetti son molti e provenienti in ispecial modo da giovanile inesperienza; chè ben si vede come in alcune parti a furia di rastremare per rendere più eleganti i contorni de' corpi, questi si siano resi manchevoli; e di ciò dev'essersi accorto lo stesso autore che, siccome fece anche dipoi, scolpendo il marmo senza prendere prestabilite misure e concretare prima interamente la sua idea in qualche disegno o bozzetto, interruppe il lavoro nè volle o potè ormai più condurlo a compimento.

Michelangelo, il quale fin da principio sceglie gli esemplari da imitare soltanto che da Donatello e dall'antico, sebbene risenta anche l'influenza dell'arte del Verrocchio, mostra fin dalle opere della sua giovinezza l'originalità della sua tempra artistica.

Il bassorilievo dell'Apollo e Marsia ch'è certo eseguito antecedentemente allo stupendo bassorilievo dei Centauri co' Lapiti, in cui si ravvisa lo stesso modo di sentire le forme dei corpi, ma con un'arte già completa

e gagliarda e con una sicurezza di disegno e di tecnica che fanno ormai di Michelangelo un perfetto maestro, deve essere annoverato fra i primi tentativi di questo sommo nella scultura.

E ciò, secondo me, dà a quest'opera una notevole importanza.

N. B.

Monumento del cardinale Adamo Inglese in Santa Cecilia a Roma. — Ci comunica l'illustre architetto conte G. Sacconi, che nell'antichissimo chiostro di Santa Cecilia, chiuso al pubblico, ha potuto trovare quattro Angeli inginocchiati, i quali dovevano indubbiamente far parte del monumento in memoria del cardinale Adamo, di cui resta nella basilica il sarcofago con su distesa la figura del morto. Dovevano star sopra alle quattro colonnine a spirale adornanti gli spigoli del detto sarcofago, e portare ciascuno un candelabro, come ne' monumenti degli Scaligeri a Verona. Il cardinale, secondo ne avverte l'iscrizione, morì nel 1498, e non molto dopo deve essere stato scolpito il monumento.

I detti Angeli presentano gli stessi caratteri stilistici che troviamo nella figura del morto; grandiosità di linea unita ad una certa monotonia di partiti e rozzezza di esecuzione.

Il medesimo architetto Sacconi ha pur trovato una Madonna col Putto in braccio, in figura intiera, che ricorda la maniera de' Pisani, specialmente per la mossa energica del busto che porta indietro, mentre tende innanzi il capo sorridente verso il Putto in atto pieno d'amore.

Crede il Sacconi che anche questo gruppo abbia formato parte dello stesso monumento: e certo sarebbe prezzo dell'opera che la questione fosse studiata e si ricercasse con ogni diligenza se altri frammenti qua e colà o nella basilica o nel chiostro potessero trovarsi, affinchè anche questo monumento della fine del secolo XIV, come già quello del cardinale Fortiguerri, opera di Mino da Fiesole, fosse ricomposto. Il conte Sacconi aggiungerebbe così un'altra alle molte sue benemerenze per l'arte.

E. A.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

Giulio Aristide Sartorio ha mandato a Londra un nuovo quadro, tela di poco più d'un metro in lunghezza e qualche cosa meno in larghezza; s'intitola *Sera primaverile*. Egli ha immaginato tre fanciulle che si scambiano dei gigli paonazzi; quella di mezzo, veduta di spalle, è vestita di nero, nera fin nei lunghi guanti; le altre, vòlte di tre quarti, vestono di bianchiccio, tinta malcerta, vecchia, non abbastanza ben trovata. Si badi: il terzo qualificativo è indipendente dai primi due; e vogliamo dire che non ci spiace il carattere di colore immaginato dal Sartorio, bensì l'esecuzione.

Non abbastanza finito, eppure soave, deliziosissimo, è il paesaggio: un prato sotto una pineta. Le tre figure, poco schiette d'indole, monotone nell'atteggiamento, nell'espressione, nella sagoma, perchè improntate a una stessa visione di preraffaellismo inglese, le tre figure in cui è fiacco il disegno, dolce e tenero il colore, fine il tono, spiccano sul fondo d'erba fresca e densa e sul fondo di cielo vespertino, luminoso, quasi flagrante tra la chioma irta e cupa d'alcuni pini in *secondo piano*. In questi cenni degli alberi, delle erbe, di tutto il fondo anzi, il Sartorio mostra la sua meravigliosa tecnica. Egli dipinge sempre con tavolozza delicata, predilige i temi più vaporosi, cerca tutto ciò che v'è di più sottile, fino a trascendere dal puro all'angelicato; ebbene, egli è allo stesso tempo il più pronto, il più rapido fissatore d'una visione reale di paesaggio. Gli bastano quelle poche ore d'una giornata in cui il sole serba press'a poco un aspetto costante a un pezzo di campagna, per dipingere, con finitezza e pienezza di colore straordinaria, uno di quegli studi che abbiamo ammirato all'Esposizione *In arte libertas*, e che contribuiscono adesso a fare onore alla sezione italiana nell'Esposizione di Berlino.

Per questo noi vorremmo quasi eccedere nella censura de' suoi lavori, affine di spingerlo a liberarsi da un cumulo di pregiudizi d'arte così detta raffinata. A trent'anni egli è già un pittore dalla tecnica tanto doviziosa, che non gli si può, non gli si deve perdonare il difetto di sincerità assoluta nell'esprimersi, o meglio il preconcetto d'una forma d'arte in sostituzione d'un ideale veramente libero, veramente suo. Ma come potrebbe mancarci la più alta fiducia in questo artista che maneggia con singolare abilità l'olio, l'acquerello, il pastello, in ispecial modo il pastello, e che sa far brillare i pregi della sua facile e florida tavolozza così in uno studio di paesaggio, come nella modellatura di un gruppo di nudi *al vero?*

***

All'Accademia di Francia, nella villa Medici, ha avuto luogo l'esposizione annuale dei lavori dei pensionati. Tra questi eran forse i migliori, o piuttosto quelli di merito meno discutibile, i lavori d'architettura e d'incisione. Infatti lo Chedanne, architetto di 3° anno, e il Fournaire, di 2° anno, espongono varî studi di monumenti italiani, assai bene interpretati ed eseguiti. Il Vernon poi, pensionato di 3° anno per l'incisione di medaglie, presenta lodevoli ritratti, profili modellati con finezza e brio. Ricordiamo pure del Leriche, incisore a taglio dolce, 1° anno, un ritratto dell'Holbein e qualche altro studio dall'antico e dal vero.

I lavori di scultura sono tre. Il primo è un bassorilievo del Boutry (3° anno) abbastanza ben composto *Fontana di gioventù*. Il secondo è un gruppo al vero, gesso del Cappellaro (4° anno), rappresentante *Un episodio del diluvio,* poco nuovo di linea, alquanto teatrale e anche un tantino accademico. Meglio il terzo, *La cicala,* figura al vero di donna ignuda, gesso di Luigi Conners, quantunque non troppo ci persuada la romanticità ingenua del soggetto, anzi del modo di concepire il soggetto. Del resto, buona modellatura.

I quadri sono: *Le Tusculane,* del Lebayle (4° anno); *La bagnante,* del Thys (1° anno); *Il poeta vede passare la sua gioventù,* del Laurent (2° anno); uno schizzo, *Le Muse,* e una copia da Leonardo da Vinci, *L'Annunciazione,* del Danger (3° anno).

Nel quadro *Le Tusculane,* tela grande con figure al vero, il Lebayle rappresenta Cicerone che ragiona di

materie filosofiche sedendo al rezzo nella sua villeggiatura di Tuscolo. Le figure son deboli, insipide nel disegno, insipide, fiacchissime nel colore; il fondo, il paesaggio, quantunque un po' vago di fattura, è originale, ampio, caratteristico e di colorito assai, ma assai superiore. Per il pregio del fondo noi diremmo: in questa tela il quadro c'è; solo ci stupisce che un artista, il quale veda e sappia rendere l'insieme della scena in guisa tutt'altro che comune, possa appagarsi di quei personaggi cartonacei, piatti, romanticamente svaporati e, al tempo stesso, accademicamente duri.

La *Bagnante* ha un disegno molle e un colore da porcellane; la verdura è d'un verde così monotono e crudo che par fatto per ostinazione.

Che cosa dobbiamo dire del quadro del Laurent? L'autore, a quel che possiamo giudicare da questo lavoro che volentieri chiameremmo abbozzo, appartiene a una delle varie categorie di Decadenti, che ai nostri giorni pullulano in Francia e, per lamentevole imitazione, anche un poco da noi. Si dicono tante belle cose di questi Decadenti, fra i quali alcuni si chiamano più particolarmente Simbolisti; noi non abbiamo la consuetudine di formarci un criterio artistico sulle teorie; ammettiamo, per esempio nel caso attuale, che il Laurent abbia le migliori ragioni del mondo a dipingere col sistema della fumosità e della lanosità che vediamo nel suo quadro; ma ciò non toglie che appunto questo quadro sia dipinto malissimo, sfinito, agonizzante di tavolozza, grossolano e meschino nel disegno.

⁂

José Villegas, il pittore andaluso che per la sua più che ventenne residenza in Roma è divenuto quasi nostro concittadino, ha terminato il quadro *La festa delle palme,* al quale lavorava da molto tempo con particolare amore. È una tela lunga un metro circa, alta una settantina di centimetri, dipinta con cura straordinaria e con un brio di colore tale da non sapere se si debba notarne maggiormente il lusso o l'eleganza.

La scena è questa. Il fondo d'una chiesa di stile alquanto indeterminato, ma trattato con finezza; l'abside vaneggia aurea al centro; dai due lati di essa si avanzano, lungo una balaustrata marmorea, i seniori, le dame, i cavalieri in costume italiano, anzi veneziano della fine del Quattrocento. Di fronte e chi guarda, in mezzo al quadro, si avanza la processione, una schiera di fanciulli e di giovanetti che incedono cantando e recando le palme.

Prima di essi si avanzavano le donzelle, e le vediamo infatti già volgere a destra; queste sono nell'insiemè bianche; quelli, varî, sfarzosi, rosseggiano vivamente nella totalità.

Il Villegas, che finora aveva esposto poco o nulla nelle pubbliche mostre per le quali ha una specie di aborrimento, adesso ha lavori così all'Esposizione di Berlino, come a quella di Monaco. A Berlino egli mandò alcuni studi di figura (un doge del Quattrocento, un ambasciatore) eseguiti quando cominciò il suo maggior quadro *La presentazione della dogaressa Foscari,* quadro a cui si è dedicato ora finalmente col fermo proposito di compierlo. A Monaco il Villegas mandò la tela, ormai rinomata, *La morte dell'espada,* che è l'opera a cui egli va debitore del suo posto di prima fila tra i pittori spagnuoli.

⁂

Federigo Argnani, conservatore al Museo di Faenza ed autore di pregevoli pubblicazioni intorno alle majoliche faentine, ha terminato un album di riproduzioni ad acquerello che è una meraviglia di fedeltà e di finezza. L'album ha trentacinque dipinti, oltre le sigle. L'esattezza scientifica è interamente nascosta e diremo quasi assorbita nell'effetto artistico di tali riproduzioni.

⁂

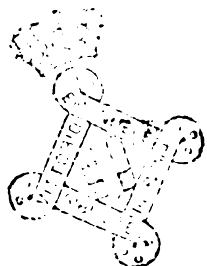
Filippo Cifariello ha terminato il gruppo che destina alla prossima Esposizione di Palermo. Il giovane scultore pugliese merita specialissima lode per la sua operosità straordinaria, in cui si nota un continuo progresso. Dall'anno scorso, cioè dal momento in cui espose il gruppo *Ad majorem Dei gloriam,* oltre varî lavori di minor mole, egli ha modellato due altri gruppi grandi: il primo è la *Consunta,* gentile e patetica figura di donna che suscitò molte discussioni all'Esposizione di Napoli; il secondo è questo del quale ora facciamo cenno: *Cristo e la Maddalena.*

Gesù è morto, disteso sulla bara, fasciato il corpo dal mezzo in giù. Maddalena, prostrata accanto, abbandona sul sacro corpo la testa e le braccia. Bellissimo è il gesto di lei che, nell'abbandono del pianto, cerca con la mano la mano del Cristo.

La singolarità di questo lavoro, che non esitiamo a preferire a tutti gli altri del Cifariello, consiste nell'unione d'un raro sentimento e d'una fattura accuratissima, ricca, fine oltremodo. Il busto di Gesù, la mano di Maddalena, per non citare troppi pezzi, ci paiono un esempio di modellatura vera e, nel tempo stesso, esente di volgarità, d'effettucci. La linea d'insieme è armonica, l'impressione di chi guarda è indimenticabile.

DOMENICO GNOLI, *Direttore responsabile.*

ROMA - Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.



L'ARTE IN VAL SESIA





RESAGIO lieto per l'avvenire del nostro paese è quello di vederne vieppiù apprezzate le bellezze tanto naturali quanto artistiche. E invero, dove trovare tanta varietà di aspetti quanta ne offre la penisola in tutta la sua estensione, sia che si ripensi alle grandiose prospettive delle Alpi, sia alle ridenti regioni dei colli, alle costiere apriche, ai laghi, ai golfi, alle pianure ubertose?

Fra le parti elevate dell'alta Italia, che attirano oggidì nella stagione estiva gli abitatori della pianura per ragion di contrasto, non ultima è la Val Sesia, una valle estesa, che dipartendosi a settentrione dall'alto delle nevi perpetue e dei ghiacciai del Monte Rosa, viene a confinare a mezzogiorno colle risaie del Novarese, fertilizzate dal deflusso di quelle nevi e di quei ghiacciai medesimi.

Per l'amante dell'arte poi la Val Sesia ha un'attrattiva speciale, non foss'altro pel suo celebrato Sacro Monte, ricco di monumenti della pittura e della scultura. L'ingegno prevalente fra quanti ebbero a prestare l'opera loro in quella serie di cappelle è, come consta, quel Gaudenzio Ferrari, nativo della vicina Valduggia, che va studiato propriamente in patria, per essere riconosciuto e stimato a seconda del suo merito e in ragione delle diverse maniere da lui prese nel corso della lunga ed operosa sua vita.

Nella Val Sesia ci è accaduto di riscontrare le traccie dell'influenza sua sino nei paesi più elevati di Alagna e di Riva. Originari di quelle parti furono i tre fratelli D'Enrico, Tanzio (ossia Antonio), Melchiorre e Giovanni, artisti che operarono sulla fine del XVI e sul principio del XVII secolo. Del primo, che fu il più distinto (come provano fra altro alcune sue tele conservate nel Museo di Varallo), vedonsi tuttora nella cappelletta di San Defendente a destra dello stradale fra le prime case di Alagna, dipinte sulla tela le figure della Vergine e dell'Angelo annunziante col Padre Eterno nel mezzo, che servono di decorazione tutt'all'intorno dell'arco che mette all'altare. Come che sdrucite e male conservate codeste tre tele, esse meriterebbero di essere raccolte tuttavia con opportuni provvedimenti nel Museo di Varallo pur esse, dove si scorgerebbe quanto nelle sue primizie, se sono veramente sue, egli si fosse ispirato alla maniera di Gaudenzio, traendone argomento per rappresentare una testa di Madonna assai bella. L'angelo è meno riescito, ma nel suo panneggiamento, a leggiere e molteplici pieghe, mostra uno stile che ritrae molto di quello del Ferrari.

Ben è vero che il Tanzio, qual è conosciuto generalmente, si presenta sotto un aspetto ben differente, cioè come pittore di maniera larga e grandiosa, affine a quella di un Daniele Crespi,

di un Morazzone. A canto a quest' ultimo egli ebbe a prestare l' opera sua, come si sa, nella decorazione delle cappelle dei Sacri Monti di Varallo e di Orta.

Un altare di plastica dipinta, colla Madonna fra i santi Rocco e Sebastiano nella parrocchiale di Alagna, è lavoro non ispregevole di Giovanni D'Enrico, condotto certamente colla norma tenuta nei gruppi plastici famosi delle cappelle dei Sacri Monti di Varallo e di Crea nel Monferrato, fra i quali ebbe la parte sua Giovanni medesimo.

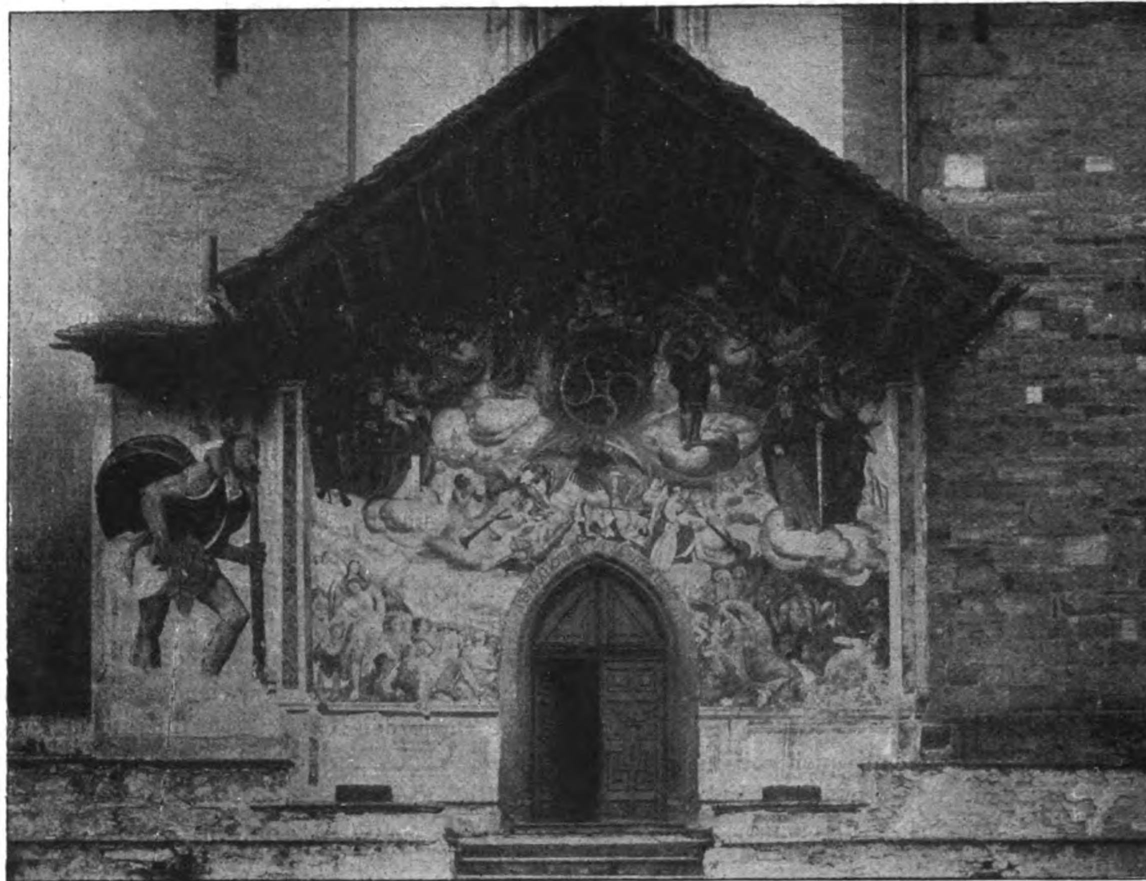


FIG. 1ª. IL GIUDIZIO UNIVERSALE, SULLA FACCIATA DELLA CHIESA DI RIVA DI MELCHIORRE D'ENRICO.

Al terzo fratello, Melchiorre, infine, spetta la vasta decorazione murale, che dà un'impronta tutta sua alla facciata della chiesa di Riva (fig. 1ª).

Vi è rappresentato, con moltissime figure, il Giudizio universale, che fu eseguito nel 1597. Non è un'opera classica per sè stessa, ma, come ebbe ad osservare giustamente un distinto filosofo che suole recarsi a Riva ogni estate per ristorarvi la salute, è pur sempre un' apparizione da recare meraviglia quando si pensi che fu fatta in un posto lontano dai grandi centri e all'altezza di 1200 metri sopra il livello del mare. Per quanto rudi e contadinesche le figure dal più al meno, un motivo propriamente desunto da Gaudenzio è quello di un giovinetto ricciuto che se ne sta protetto sotto il braccio di un angelo all'estremità sinistra di chi guarda. Quel bambino evidentemente è presso che copiato da uno di quelli che si vedono nella cappella della Crocifissione al Sacro Monte di Varallo.

Nella chiesa stessa poi trovansi ricoverate sulla cantoria a canto all'organo due tavolaccie, evidentemente da altare anticamente, alquanto trascurate e malconce, le quali, non ostante l'ese-

cuzione grossolana, accennano ai bei tempi nel loro complesso, e, per dirla più esplicitamente, meritano attenzione in grazia dei motivi propriamente gaudenzieschi che contengono. Consistono questi, come ognuno potrebbe facilmente verificare, tanto nelle linee generali delle composizioni quanto in ispeciali tipi, atteggiamenti e partiti di pieghe.

Altro indizio di simil genere ci si presenta in una chiesetta a pochi passi sotto Riva nella frazione di *Vogna di là*. Non lo troviamo tanto, a dir vero, in un trittico appeso alla parete destra con cornice architettonica a colonnette a candelabro, ma dove il dipinto è cosa di oscuro e povero artefice, quanto in una serie di tavolette colle storie attinenti all'istituzione del rosario.

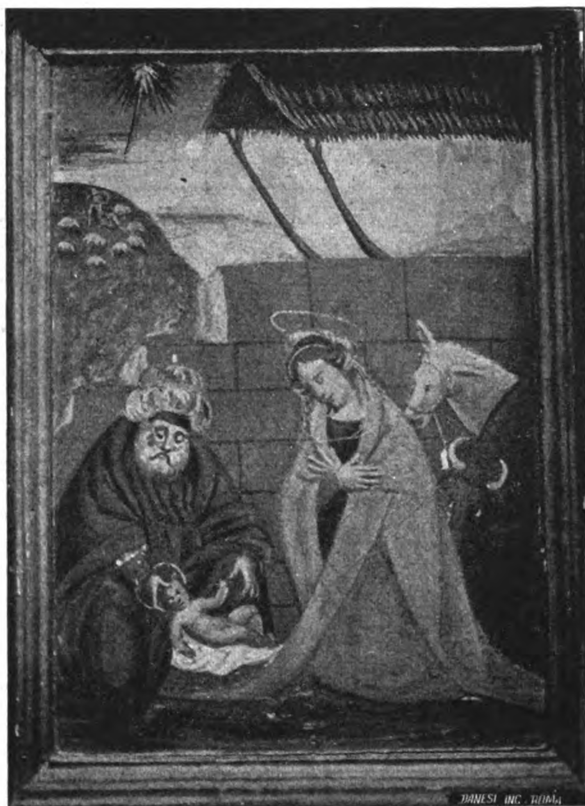


FIG. 2ª. IL PRESEPIO

D'IGNOTO IMITATORE DI G. FERRARI.

Esse dovevano anticamente circondare la tavola centrale dell'altare, la quale ora più non si vede al suo posto. Di nuovo non si tratta d'opere d'arte d'importanza. Sono in realtà da qualificarsi piuttosto per isgorbi di poca entità in sè stessi. Si tratta unicamente di constatarvi una certa relazione coi prodotti del maestro in capo, del pittor da Valduggia.

Basterebbe l'unita fig. 2ª a mostrarla, ricavata da uno di detti quadretti dei misteri del rosario per mezzo di una fotografia eseguita dal bravo dilettante signor Eugenio Ginoulhiac di Milano. Chi non ravviserebbe subito in codesto *presepio,* per quanto rozzamente condotto, il tipo della composizione gaudenziesca? I contorni delle figure ci riconducono senza alcun dubbio ai modelli del Ferrari.

L'atteggiamento della Madonna in ispecie, in ginocchio, col capo inclinato, le mani incrociate sul petto, il lembo del manto protratto in modo da servire di letto al Bambino,[1] la posi-

[1] Si confronti in particolare questa *silhouette* con quella della Madonna di Gaudenzio, già in casa Taverna, ricorrendo alla stampa del Pianazzi.

zione di san Giuseppe stesso coi movimenti delle sue mani trovano più di un riscontro nei dipinti di Gaudenzio.

Per incidenza, non vogliamo omettere qui di tributare il dovuto encomio ad un piccolo prodotto dell'arte moderna, che trovasi, esposto non sappiamo per quale combinazione, nella stessa chiesuola. Non è opera di pittura nè è soggetto sacro tampoco; è un busto di stucco in color di terra cotta ricavato da un grazioso modello di un giovinetto, figlio del marchese Gentile di Genova (fig. 3ª). Il nome suo ben s'accorda coll'aspetto; l'interpretazione poi fattane da un giovane scultore, il signor Carestia, nativo della Val Sesia e stabilito a Torino, è tale da rammentarci i più gradevoli busti antichi di giovinetti, quali appariscono nelle creazioni di Donatello, o anche nell'antica scultura romana, capace di riprodurre dei tipi di austera bellezza, quale quello di un Cesare Augusto adolescente e simili. È evidentemente un modello destinato alla esecuzione in marmo. Se questa sia riescita di eguale soddisfazione è cosa che non ci consta; quello che vediamo si è che il modello stesso ha una cert'aria classica ben singolare, con quella



Fig. 3ª.
BUSTO, DELLO SCULTORE CARESTIA.

ben costrutta incassatura del cranio, la nobile fronte, le belle fattezze del viso e il collo sottile e slanciato, che s'innesta sopra un busto coperto da un panneggiamento accennato leggermente.

Sgraziatamente la fotografia, fornitaci dal suddetto dilettante, è riescita alquanto oscura in grazia del color rosso cupo del busto e dell'averlo dovuto fotografare nell'interno della chiesa.

*
* *

Se nell'estremità superiore della valle prevale sopra il bello dell'arte quello della natura, nella inferiore, vale a dire a Varallo, si può dire che l'una e l'altra si danno la mano e ne rendono la dimora delle più gradevoli. Da Varallo poi questo connubio si verifica principalmente sul suo Sacro Monte, notevole tanto per la vaghezza della sua situazione e dell'ampia via di accesso, ombreggiata da secolari castagni, quanto dal pregio delle cappelle coi dipinti e le sculture contenutevi.

Ma non è di queste che noi intendiamo trattenerci qui, ben note per le opere di Gaudenzio Ferrari, magistralmente eseguite, ma pur troppo parzialmente danneggiate dal tempo, bensì di quelle tuttora meglio conservate, che si vedono nelle chiese di Santa Maria delle Grazie, di San Gaudenzio e di Santa Maria di Loreto.

Prime per ordine di tempo ed anche per la loro vastità sono i ventuno riparti a fresco che occupano la grande parete di faccia all'entrata nella chiesa dei Francescani delle Grazie. Come a Firenze ci attirano le opere monumentali dei Lippi e dei Ghirlandai, a Orvieto quelle di Luca Signorelli, a Padova quelle del Mantegna, a Bologna quelle del Francia e della scuola, così Varallo meriterebbe che vi pellegrinassero tutti gli amanti dell'arte, quand'anche non vi fosse altro da vedere che codesto insigne monumento dell'arte.

Quando l'attività artistica di Gaudenzio Ferrari si volesse sapere classificata in diverse



FIG. 4ª. L'ANNUNCIAZIONE, DI GAUDENZIO FERRARI.

maniere, i suoi affreschi accennati andrebbero assegnati alla sua prima maniera. Essa viene segnalata dalla maggiore purezza dei concetti, dall'accuratezza dell'esecuzione e dalla particolare lunghezza delle forme nelle figure umane. L'iscrizione che vi si legge in due tondi sulle estremità della parte inferiore ci dà un'idea almeno approssimativa degli anni in cui la grande impresa venne condotta al suo termine. È del tenore seguente: *1513 Gaudentius Ferrarius Vallis Siccidae pinxit hoc opus impensis populi Varalli ad Christi gloriam.* Il tenore di questa iscrizione ci fa pensare ch'essa vi sia stata apposta da altri piuttosto che dal pittore medesimo, e che accenni a un tempo in cui tutto il lavoro fosse stato già compito forse da alcuni anni. Tant'è vero che l'apparenza dei quadri che noi vediamo svolgersi su quella meravigliosa parete è di natura tale da richiamare tuttora il gusto ed il sentire del principio del XVI secolo fra i pittori locali, ossia di quella scuola che più o meno appropriatamente si può chiamare di Vercelli.

Crediamo infatti che non si conoscano opere anteriori a queste e a quelle della confinante cappella di Santa Margherita, eccezione fatta di alcune tavolette, dai conti di Barolo regalate alla Pinacoteca di Torino, dove la secchezza e la lunghezza delle figure è ancora più accentuata.

Se si pensa che Gaudenzio nacque verso il 1481, come è ritenuto dai più recenti indagatori, nulla di più naturale che di ammettere ch'egli avesse posto mano alla grande opera della chiesa dei Frati di Santa Maria delle Grazie prima di aver compito i suoi trent'anni. Essa dovrebbe servire quindi, anche per la ricchezza dei motivi che contiene, a metterci sulle

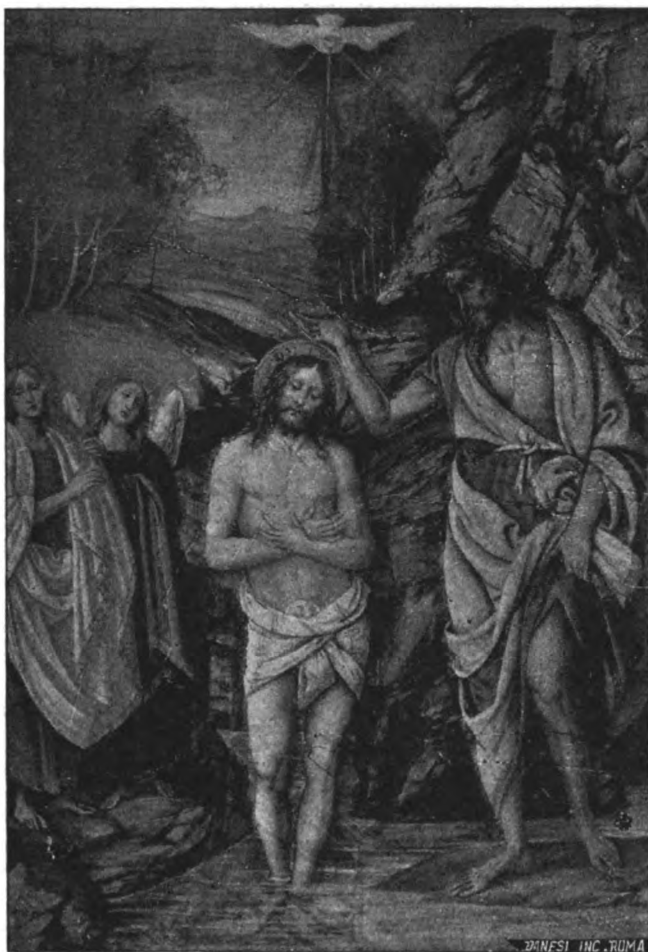


Fig. 5ª. IL BATTESIMO DI GESÙ CRISTO, DELLO STESSO.

traccie di un punto tuttora indeterminato, cioè di chi possa essere stato il suo vero maestro. Se il Lomazzo lo addita in Stefano Scotto, noi a dir vero ne sappiamo quanto prima, da poi che non si conoscono opere dello Scotto medesimo, all'infuori di certi festoni ornamentali, che gli vengono attribuiti, dipinti sopra il Cenacolo di Leonardo da Vinci. Che Gaudenzio ne' suoi anni più giovanili avesse avuto dei punti di contatto coi pittori che fiorirono a Milano, ci pare cosa molto probabile e da ricavare anche da quanto vedesi nei freschi di che si ragiona. La conformazione dei visi e delle estremità, il modo di tracciare e d'illuminare i panni, per quanto portino l'impronta sua propria, ci richiamano pure in modo sensibile il fare del Bramantino sul passaggio dall'uno all'altro secolo. Altrove si scorgono dei tipi di un'affinità che non crediamo del tutto casuale con quelli del Vinci, al cui fascino rimase soggetta, come si sa, presso che ogni manifestazione dell'arte dell'Italia settentrionale in seguito a' suoi ripetuti sog-

giorni a Milano. Vie più alla portata di Gaudenzio poi dovevano essere gli esempi che gli potevano fornire le opere di quel Macrino, il quale, benchè nativo d'Alba, vuol essere ascritto in realtà al novero degli artisti di scuola lombarda. Nè si scostò certamente dal vero il senatore Morelli congetturando che in lui sia da ricercarsi il vero maestro del Ferrari. L'argomento merita di essere ulteriormente studiato e raccomandato agl'intelligenti e agli eruditi, sia a mezzo di opportuni confronti delle opere dei rispettivi pittori, sia colla scoperta di nuovi documenti da confermare la congettura.

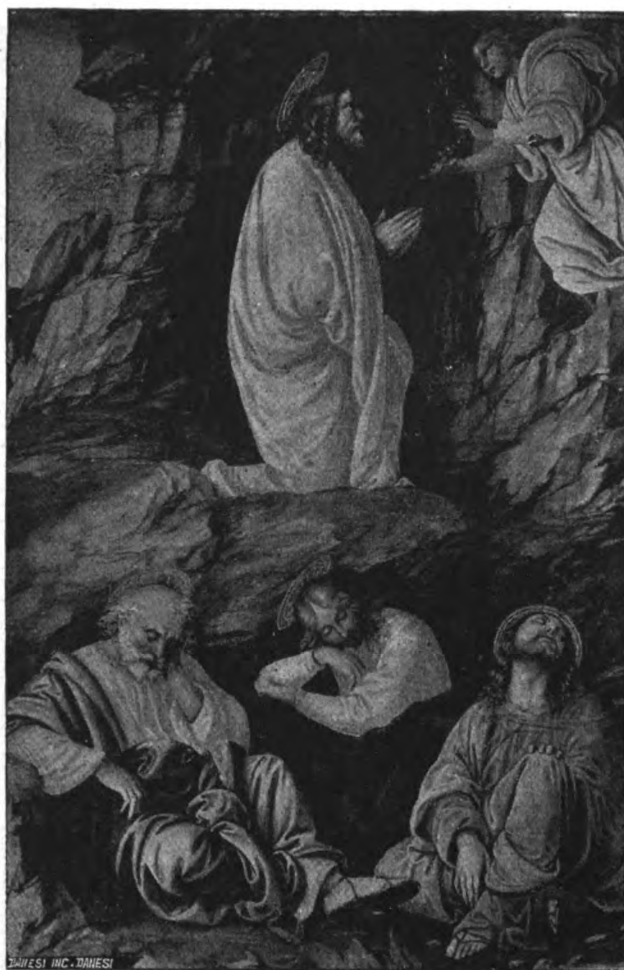


Fig. 6ª. L'ORAZIONE ALL'ORTO, DELLO STESSO.

Altre considerazioni poi potrebbero essere suggerite da un'attenta osservazione della stupenda parete cogli svariati quadri, nei quali sono rappresentati tutti i principali episodi della vita di Gesù Cristo, dall'Annunciazione a Maria alla Risurrezione di Nostro Signore dal sepolcro. In ispecie merita di esservi studiato il progresso fatto dall'artista nel corso della esecuzione, la quale non può essergli costata meno di alcuni anni di assiduo lavoro, tenuto conto dell'infinità di motivi introdottivi e della speciale cura prodigata in ogni parte dell'opera grandiosa.

Crediamo fare cosa grata ai lettori porgendo loro alcuni esempi di codeste storie nelle sette unite riproduzioni. Sono ricavate dalle ottime fotografie fatte recentemente dal signor Emanuele Fortino di Varallo, dopo che gli affreschi furono sottoposti ad una generale ripulitura per cura dell'ispettore locale, il pittore Giulio Arienta. Il nome di quest'ultimo poi ci richiama alla mente l'opera bellissima e degna d'encomio da lui intrapresa con istudio e con perseveranza

rara nel formarsi un album contenente in una ragguardevole serie di fogli i motivi d'ornato che s'incontrano nelle inquadrature dei dipinti e in altre parti diverse dei freschi di Gaudenzio in Varallo. Essi vi sono fedelmente copiati con colori all'acquerello e ci danno un'idea riassuntiva del valore di Gaudenzio anche nel ramo dell'arte decorativa, per la squisitezza del gusto e la copia degli elementi onde si compongono.

Primo nella serie dei riparti del Ferrari suaccennati è quello dell'Annunciazione (fig. 4ª), dove il suo fare giovanile vedesi ben accentuato massime nella lunghezza delle forme. Esso ci



Fig. 7ª. PILATO, DELLO STESSO.

rammenta il soggetto medesimo trattato in istile analogo dall'autore in una delicata tavola che fa parte della scelta raccolta di sir Henry Layard a Venezia.

Anche il Battesimo di Cristo (fig. 5ª) è soggetto più volte trattato da Gaudenzio. Quello che si scosta meno dal presente vedesi dipinto in una tavola ridotta a forma ovale e sgraziatamente non priva di alterazioni cagionate dal ristauro, la quale sta appesa ad una parete della sagrestia del duomo di Casale Monferrato. Di quanto invece il pittore si sia trasformato nel processo degli anni varrebbe a dimostrarlo il confronto col quadro maestrevolmente condotto ne' suoi anni più progrediti, per la chiesa di San Celso in Milano. Quivi si può dire essere venuto a sostituirsi il principio di un libero e pittoresco realismo a quello dell'interpretazione più spiccatamente ascetica, a seconda delle tendenze dei tempi.

La stessa severa compunzione poi è pure espressa mirabilmente nel riparto rappresentante

l'Orazione all'orto (fig. 6ª). L'incuria e la fralezza della natura umana personificata nei tre apostoli dormienti è messa in contrasto di singolare evidenza colla significazione dello spirituale colloquio di Gesù coll'Angelo.

Nella storia seguente (fig. 7ª) la figura di Pilato col suo viso arcigno non ci presenta forse uno di quei tipi dai tratti caricati che si trovano spesso fra i disegni del Vinci? Un motivo che susciterà l'interesse dell'osservatore si è quello del bassorilievo, finto come decorazione del palazzo. Come si vede, vi è raffigurato il tragico fato di Laocoonte e de' suoi figli.

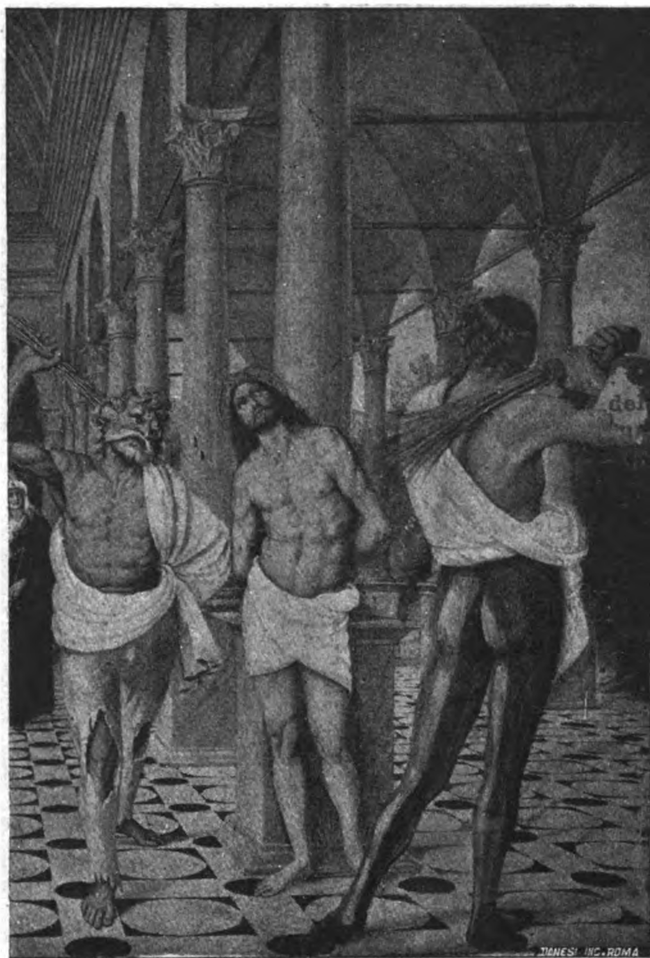


Fig. 8ª. LA FLAGELLAZIONE, DELLO STESSO.

La scoperta del celebre gruppo nelle Terme di Tito, fatta nel 1506, ebbe ad impressionare anche il nostro pittore, sì da indurlo ad introdurre il soggetto medesimo in un edificio inteso di origine antica romana. Quanto al modo come è composto, non ha nulla a che fare col gruppo marmoreo ricordato, nè si saprebbe trarne argomento da suffragare l'opinione tradizionale che Gaudenzio stesso fosse stato a Roma. Dov'è pur duopo soggiungere che mancano in realtà i dati storici in genere a sostegno di tale credenza generalmente invalsa.

Ch'egli fosse ben addentro anche nelle condizioni della prospettiva lineare, lo dimostrano i fondi di parecchi quadri; fra altri quello della Flagellazione (fig. 8ª) reso attraente, oltre che dalle figure ben mosse e accuratamente modellate, dalla prospettiva del portico arioso quivi ideato.

Come singolarmente caratteristica pel nostro autore poi porgiamo la scena della Deposi-

zione (fig. 9ª), dove dominano le figure eminentemente gaudenziesche, tanto maschili quanto femminili, colla relativa soprabbondanza di panneggi di cui soleva compiacersi.

Poniamo fra i quadri scelti in fine quello quattro volte più grande, che rappresenta la Crocifissione, occupante la parte centrale della parete (fig. 10ª). A dar campo alla foga de' suoi pensieri l'artista vi affollò ogni sorta di gruppi e di accessori, fino ad ingenerarvi un eccesso che non può se non riescire di nocumento all'effetto del quadro nel suo complesso. Pure vi si scorgono motivi belli e nobili davvero, come sono quelli dei nudi egregiamente studiati con diversi atteggiamenti

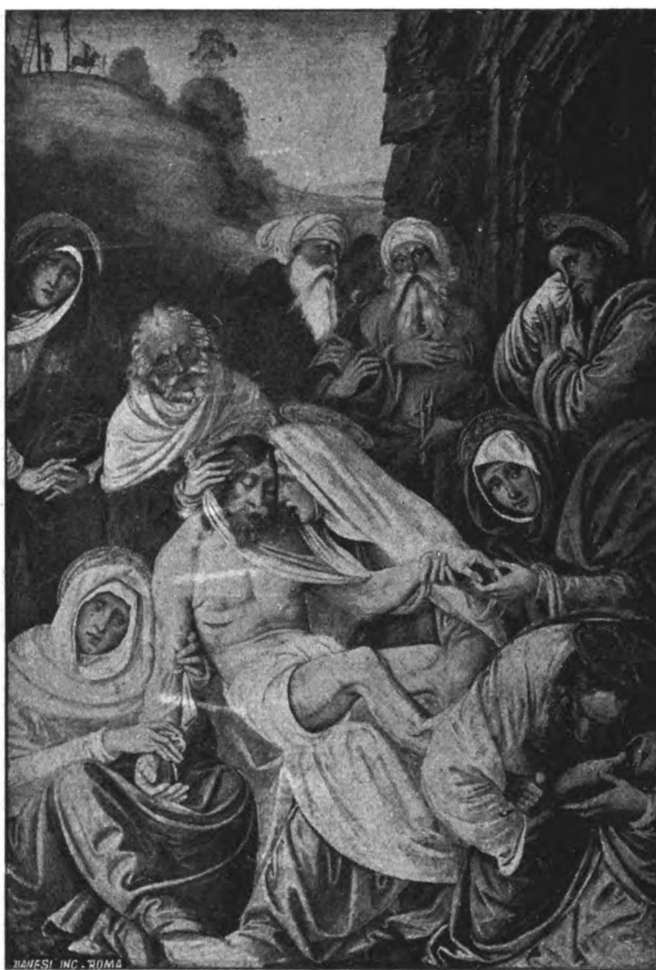


Fig. 9ª. LA DEPOSIZIONE, DELLO STESSO.

nei tre crocifissi, negli angeli che v' intercedono, nel gruppo delle Marie attorno alla Vergine che sviene, alle quali si contrappongono alcune donne spettatrici indifferenti coi loro paffuti bambini fra le braccia. Il pellegrino che vedesi di faccia, sotto la croce, festeggiato da un cagnolino che gli si accosta, non sarebbe altri che Gaudenzio stesso, stando alla tradizione.

In fatto di pale d'altare, Varallo in oggi non ne possiede se non una sola di mano del suo pittore, ma fra le più belle in vero e le più pure di quante egli abbia mai eseguito. È quella che sta esposta sempre dietro l'altar maggiore della chiesa di San. Gaudenzio e che racchiude per principale soggetto lo Sposalizio mistico di Santa Caterina col Bambino Gesù. Viene noverata fra quelle che si sogliono considerare della sua seconda maniera. Noi già ne facemmo cenno, come di termine di confronto con un' attraente tavola passata nella Galleria di Brera, per acquisto fattone presso i nobili fratelli Prinetti.

Non ci dilungheremo intorno alla medesima, già resa nota in parecchie pubblicazioni e recentemente mediante la riproduzione fattane dal fotografo Fortino sullodato. Ch'essa sia stata distolta dalla sua originale incorniciatura, che sarà stata analoga probabilmente a quella in istile appropriato della pala della chiesa omonima a Novara, apparisce non solo dalla forzata collocazione delle sei tavole onde si compone ora in un ornato barocco che contrasta in modo flagrante colla purezza del dipinto, ma eziandio dal sapersi che vi andavano uniti in origine sette pezzi da

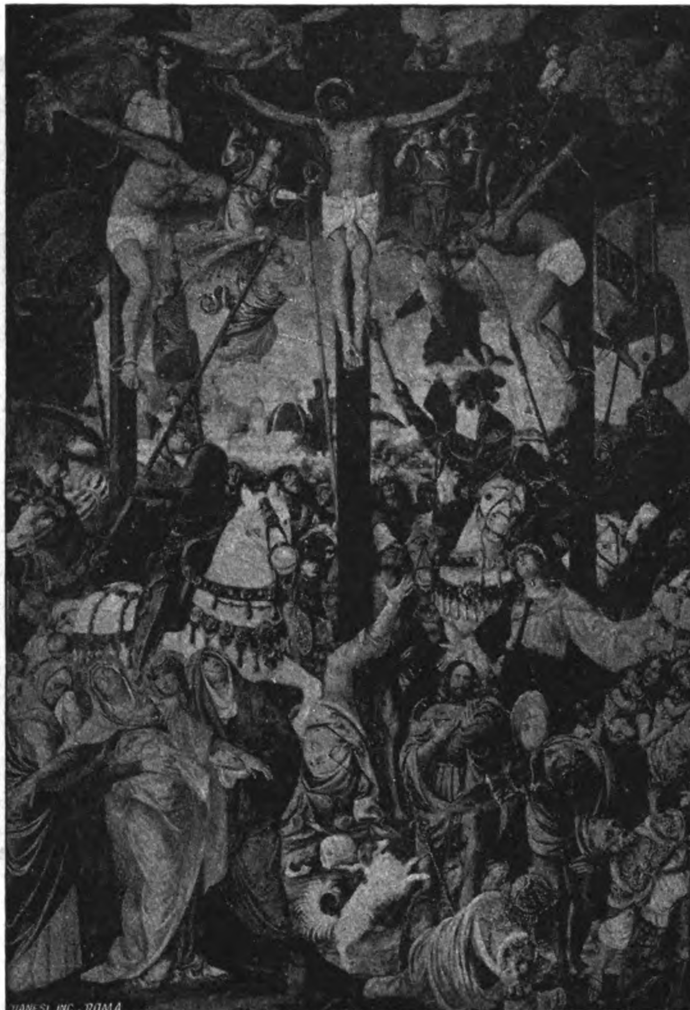


Fig. 10ª. LA CROCIFISSIONE, DELLO STESSO.

predella, i quali furono portati via alla fine del secolo scorso e passarono nella raccolta del principe Belgiojoso. [1]

Allo stesso giro di anni vuolsi assegnare la graziosissima lunetta che il Ferrari dipinse a fresco sulla facciata della chiesetta di Santa Maria di Loreto a un chilometro o poco più da Varallo. Essendo riparata da un portico che gira attorno alla chiesa, si è discretamente conservata sino ai giorni nostri. Circondata da una bella incorniciatura dipinta a grottesche e da altre pitture che decorano il portico, essa conferisce un incanto tutto suo a quel luogo tranquillo e campestre cui dà accesso una strada serpeggiante fra i più verdi prati ombreggiati da noci e da castagni, quali abbondano in quella pittoresca valle.

[1] Vedi Colombo, *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari*, p. 113.

Come l'aggruppamento delle figure è di una piacevolezza senza pari, così il colorito, di una freschezza e di una vivacità mirabili. Di questo l'unita fig. 11ª naturalmente non può dare una idea adeguata. L'effetto di quelle capigliature bionde, di quelle rosee carnagioni e di quei panni rossi, verdi turchini, bene armonizzati fra loro, vanno osservati sopra luogo. La composizione e l'aria dolce e raccolta delle figure ha analogia con varie altre creazioni dell'artista. Rammentiamo fra altre quella ideale fra tutte della sua pala del 1511 in Arona, come pure un'altra lunetta ch'egli eseguì più tardi sopra la porta della chiesa di Sant'Antonio a Morbegno in Valtellina, nella quale



Fig. 11ª. LA NATIVITA, DELLO STESSO.

diede maggiore sviluppo allo stesso soggetto, introducendo quattro deliziosi angeli a corteggiare il venerato Bambino.

In fine ci sia lecito di proporre alcune rettifiche intorno a certi giudizi invalsi rispetto ad altre opere in Varallo ed in provincia. Ad ogni buon osservatore in primo luogo crediamo debba farsi palese, che l'affresco rappresentante una *Pietà,* ossia N. D. seduta col Figlio morto in grembo, nel chiostro di Santa Maria delle Grazie, è cosa troppo debole per poter essere ritenuta di Gaudenzio. La congettura di cui si è fatto eco il Colombo nel suo libro, [1] che vi s'abbia a vedere una primizia del nostro pittore, non trova generale appoggio, nè lo saprebbe trovare ove si confronti praticamente detto dipinto con quelli sicuri di lui, mancandovi assolutamente i suoi costanti tratti caratteristici, sia nelle fattezze dei volti, sia nell'andar dei panni, dove si osserva sempre una scioltezza, una eleganza di linee sua propria. Le chiese ed i chiostri di Varallo ci porgono ben altri esempi di pitture condotte da mani di artisti locali più oscuri, e non è a dubitarsi quindi che ad uno dei medesimi vada aggiudicata la Pietà mentovata.

[1] Vedi op. cit., p. 13.

Fra gli scolari noti del Ferrari quello che più ebbe ad approssimarglisi fu il vercellese Bernardino Lanino. Qual meraviglia pertanto se le opere dello scolaro furono talvolta dai posteri scambiate con quelle del maestro? Noi reputiamo di poter indicare due casi simili nella stessa provincia di Novara. A Valduggia infatti viene designato per opera di Gaudenzio un *presepio* a fresco nella parrocchiale, nel quale, bene esaminato, non ostante che alcune parti si presentino gravemente compromesse, si dovranno riconoscere in realtà gl' indizi sicuri di un'opera dello scolaro, dalle faccie più larghe, dal colorito meno brillante e via dicendo. [1]

È nella vicina chiesetta di San Rocco che il maestro ebbe il suo campo d'azione nel paese natale, avendovi dipinto una pala d'altare, che pur troppo n'è scomparsa da tempo, e sopra una parete laterale un affresco, ora in istato di deperimento deplorevole, ma che dev'essere stato un capolavoro di bravura nel disegno e nel colorito. È un soggetto poi che si distoglie alquanto dai consueti, avendo quasi l'aspetto di un quadro di genere. Nel mezzo vedesi la figura di sant'Orso calzolaro in abito d'operaio, intento a tagliare sopra un tavolo un pezzo di cuoio. Più sotto, alla sua sinistra, sta seduto il suo aiutante, san Crispino, figura ora assai svanita, ma che vedesi tuttavia tracciata da mano maestra, con una larghezza di motivo nel suo pittoresco costume del tempo da rammentare in certo modo quanto sapeva fare in analoghi casi un Andrea del Sarto. Un po' meglio conservata è la nobile figura della Religione, che se ne sta ritta dalla parte opposta, certamente di mano dello stesso maestro, mostrando affatto il suo fare, sì da meravigliarci che il Colombo ne rimanga in dubbio, se non si sapesse che le osservazioni sue non sono basate sufficientemente sull'esame diretto delle opere, [2] bensì in prevalenza sulle attestazioni altrui.

Quanto si è detto rispetto al Presepio della parrocchiale non possiamo a meno di avvertirlo anche per quel che concerne certo Cenacolo dipinto sul muro, che viene tuttora conservato a Vercelli, benchè non scevro di danni, nella sala dell'Asilo infantile presso la chiesa di San Cristoforo. In una città civile qual è Vercelli, certamente non devono mancare gl' intelligenti atti ad avvertire il divario che corre fra codesto dipinto fiacco e sbiadito al confronto degli stupendi affreschi che decorano per mano di Gaudenzio l'interno della chiesa di San Cristoforo, e a riconoscere quindi che si farebbe torto al nome del grande maestro nel persistere ad aggiudicargli il Cenacolo, nel quale si rivela, se non siamo interamente acciecati da qualche pregiudizio, la mano di quel Lanino che lasciò tante opere, e ben migliori, in Vercelli e nella provincia. Incomprensibile poi riesce a dirittura il parere espresso dal Bordiga ad illustrazione della stampa del Pianazzi, per cui egli lo proclama senz'altro per opera giovanile di Gaudenzio, [3] laddove bisognerebbe essere ciechi per non vedere l'immenso divario che corre fra il medesimo e le opere della fresca età del Ferrari a Varallo.

Quanto al Lanino poi, in nessun luogo forse egli seppe avvicinarsi tanto all'eccellenza del maestro come nella sua pala della chiesa di Borgosesia del 1539. Delicata e fina in ogni sua parte, splendida di colorito, basterebbe la fotografia che ne fece il signor Emanuele Fortino di Varallo a provare come l'autore vi avesse lavorato sotto il fascino subìto alla vista della pala, magnifica fra tutte, che il maestro pochi anni prima aveva eseguito per l'altar maggiore della chiesa di San Cristoforo in Vercelli. Che il Lanino poi ci tenesse in modo particolare a codesta sua opera riescitissima lo indica la cura da lui messa nel segnarvi il suo nome, benchè in forma assai modesta, colle parole seguenti inscritte in un cartello a piè del quadro: *Bernardinus pausillum hoc quod cernis effigiebat 1539.*

Di lui, del maestro e di altri pittori del luogo si vedono parecchie opere nel Museo artistico di Varallo, che potranno formare argomento di apposita illustrazione.

[1] Il Colombo (p. 117), in uno col Bordiga e col Pianazzi, prende per opera di Gaudenzio il Presepio di Valduggia. Quest'ultimo lo vorrebbe degli ultimi anni della sua vita; ma chi si facesse a paragonare le opere dell'età avanzata di Gaudenzio che trovansi in Milano, dal tratto ardito e vivace, col dipinto suaccennato, di maniera molto più timida e compassata, non vi saprebbe certamente consentire.

[2] Vedi op. cit., p. 117.

[3] Lo dice esistente nel refettorio presso San Paolo, ma dev'essere la stessa opera, di là trasportata a San Cristoforo. Le dimensioni, piuttosto piccole per un Cenacolo, corrisponderebbero.

*
* *

Qui si vorrebbe far menzione di un'altra pala di Gaudenzio Ferrari poco conosciuta, forse derivata pur essa in origine dalla Val Sesia, e che merita certamente di attirare l'attenzione degli amatori.

È quella che pervenne oltre una quarantina d'anni fa in dono alla chiesa di San Giovanni di



FIG. 12ª. PALA D'ALTARE
IN SAN GIOVANNI DI BELLAGIO, DELLO STESSO.

Bellagio al Lago di Como. La fig. 12ª qui unita ci dispensa dal descriverne il soggetto. Il Pianazzi la incise, ma la morte lo colse prima che gli venisse fatto di unirla alle altre incisioni della sua opera. Il dipinto era condotto in origine sulla tavola, d'onde dovette essere trasportato recentemente sulla tela col consueto noto processo. Le dimensioni sono di circa due metri e mezzo di altezza per 1.20 di larghezza. I devoti che vi sono rappresentati appartengono probabilmente a speciali confraternite, le donne apparentemente sotto il patronato di san Pietro, gli uomini sotto quello di san Paolo. Con questi indizi forse potrebbe riescire a qualche solerte ricercatore della provincia di Novara di rintracciare l'origine prima del quadro, il quale noi porgiamo riprodotto da una fotografia, che il sullodato dilettante signor Eugenio Ginoulhiac ricavò dall'incisione del Pianazzi. La parte più alta, cioè quella della Gloria cogli angeli muniti di tutti i segni della Passione,

è la più lucente e la più bella. Nei santi vi è già un po' di convenzionalismo, ed il colore in genere nella parte bassa deve avere maggiormente subìto gli effetti di ristauri non esemplarmente condotti in tempi passati. Comunque sia è sempre un lavoro ragguardevole, da porsi nell'età media dell'autore, esente tuttora di quel manierismo di che peccano le sue opere dell'età più matura. Circostanza interessante da notare poi è il trovarsi tuttora sussistente il cartone originale pel dipinto nella ricca raccolta che viene conservata nell'Accademia Albertina di Torino.

Nella regia Pinacoteca della stessa città in fine vedesi fra le pitture della scuola di Gaudenzio una tavola di Giuseppe Giovenone, di forma analoga a quella di San Giovanni, e nella quale la parte alta è presa di peso da quella dell'opera di Gaudenzio; indizio non dubbio che l'opera sua ebbe a piacere e a trovar plauso fin da que' tempi fra i devoti committenti.

Gustavo Frizzoni.

STUDI D'ICONOGRAFIA

IL RITRATTO DEL CARDINALE ALIDOSI DI RAFFAELLO.



ON colse nel segno la sagacità degli storici di Raffaello, trattando del bel ritratto del Museo di Madrid che rappresenta un cardinale a mezza figura. Essi l'hanno data ora per l'effigie del cardinale di Granvelle, ora del cardinale Giulio de' Medici, il futuro papa Clemente VII, ora del cardinale Bibbiena. Quest'ultima opinione è stata sostenuta dal Passavant, di cui voglio porre la testimonianza sotto gli occhi del lettore: « L'originale si trova al Museo di Madrid, dove per lungo tempo è passato pel ritratto del cardinale di Granvelle, quantunque questo grand'uomo di Stato non fosse che in età di diciassette anni alla morte di Raffaello. Questo ritratto rappresenta a mezza figura un personaggio di età matura, visto quasi di faccia, un po' volto a sinistra. La testa un po' magra, dal naso fino e curvo, dagli occhi vivi con larghe palpebre, rivela in tutti i suoi tratti il tipo italiano. È coperta da un berrotto rosso; il colletto del vestito, egualmente rosso, è fermato sul petto in quattro punti con doppi bottoni; il braccio sinistro, coperto da una manica bianca, è poggiato sur una balaustrata di pietra e non lascia vedere che la metà della mano; il braccio destro è abbassato. Il fondo è scuro. Bernardo da Bibbiena essendo stato creato cardinale da Leone X il 23 settembre 1513, il ritratto che lo rappresenta col costume di questa dignità non può essere stato dipinto prima di quest'epoca; ma è verosimile che Raffaello facesse il ritratto del suo amico poco tempo dopo che questo avesse ricevuto il cappello rosso. Questo ritratto ha una grande somiglianza con quello che è a Pitti, soltanto il cardinale sembra un po' più giovane nel primo; inoltre gli accessori presentano qualche differenza. — Il ritratto del cardinale da Bibbiena, che è al palazzo Pitti, offre una grande somiglianza, come abbiamo detto, con quello di Madrid, tanto per i tratti del volto che per la posa e gli accessori; soltanto il cardinale vi sembra più maturo che nel precedente ritratto. C. F. de Rumohr (*Italienische Forschungen,* tomo III, p. 138) afferma con ragione che Raffaello non ha avuto la minima parte in quest'opera, nella quale si crede riconoscere la maniera di fare di Girolamo da Cotignola ».

Il compianto Marco Minghetti, di cui il *Raffaello* riprodusse in diversi punti le opinioni del troppo arguto e troppo paradossale senatore Giovanni Morelli (Lermolieff), considera egualmente il ritratto di Firenze come la replica, anzi come la copia di quello di Madrid. Egli ne assegna l'esecuzione agli anni 1515-17 (p. 170-71, 274; Bologna, 1885).

I signori Cavalcaselle e Crowe hanno fatto notare per primi che i due ritratti rappresentavano due personaggi distinti senza alcuna analogia nei lineamenti. Io ho svolto nel mio *Raphaël*

(2ª edizione, p. 568) le ragioni che si oppongono a vedere una sola persôna nell'effigie di Madrid e in quella di Firenze, ma senza arrischiare un'ipotesi sull'originale ritratto di Raffaello.

Una comunicazione del signor Prosper Valton, il sapiente e devoto collaboratore del signor Armand nell'opera classica sui *Médailleurs italiens des* XVᵉ *et* XVIᵉ *siècles,* mi permette oggi, se io non m'inganno, di risolvere definitivamente il problema. Il cardinale rappresentato nel ritratto di Madrid non è altro che Francesco Alidosi, il troppo famoso favorito di Giulio II, e la prova ci è fornita dalla somiglianza con la bella medaglia (attribuita al Francia dal signor Friedländer), che porta l'iscrizione « *Fr. Alidoxius car. pap. Bon. Romandiolae Q. C. Legatus* ».



Medaglia del Cardinale Alidosi.

La riproduzione del quadro e della medaglia [1] permetterà al lettore di giudicare della verosimiglianza di questa asserzione. Si osserverà nelle due effigie questa testa fiera ed energica, questo profilo sì nettamente tagliato, il naso aquilino, il collo d'un taglio sì elegante. Soltanto la fisonomia del cardinale è più giovane, più sorridente, più simpatica insieme e più piena nella medaglia; mentre nel quadro ha qualche cosa d'invecchiato e di stanco, con un'espressione di durezza ben accentuata. Effetto d'interpretazione forse, perchè è impossibile che nell'intervallo compreso tra l'esecuzione della medaglia (non prima del 1508) e quello del quadro (non più tardi del 1511) un cambiamento così notevole si sia operato nei tratti del favorito di Giulio II.

La scoperta dell'età del cardinale sarebbe preziosa per terminare definitivamente la questione. Disgraziatamente i suoi biografi, da Paolo Giovio fino al Litta, ci lasciano ignorare l'anno della sua nascita. Debbo dunque ricorrere al metodo congetturale.

L'Alidosi ci apparisce dapprima alla corte di Sisto IV. Mettiamo che alla morte del papa, nel 1484, avesse vent'anni; ne avrebbe avuti circa quarantacinque nel momento in cui Raffaello lo ritrattò. E questa è infatti l'età che dimostra il personaggio rappresentato nel quadro di Madrid.

Aggiungerò che il pittore ha reso meglio del medaglista il carattere morale del personaggio: quegli occhi cerchiati di nero, quel naso imperioso, quella bocca maliziosa, quell'espressione infine da uccello da preda in tutta la forza del termine.

Gli storici sono infatti d'accordo nel rappresentare la cupidigia e la crudeltà del cardinale, non meno che la sua rara bellezza, che non fu estranea, essi affermano, alla sua rapida fortuna. « Adolescens .... roseo ingenuoque ore conspicuus, Juliano Rovereo adhaesit .... ». Paolo Giovio non ha mancato di segnalare il contrasto tra la purezza dei tratti di questo Antinoo e la sua profonda depravazione.

Riporto qui il suo giudizio, poichè dal determinare quale egli fosse in un dato momento ci risulta una doppia conferma della nostra congettura: « Non ineptum fore putaverim, ad instituendam rectæ atque honestæ vitæ disciplinam in sacratis viris, si ad exemplum posteritatis Francisci Alidosii cardinalis vita improba, et non sero subsecutus perversos mores, inusitatus interitus exprimatur. Sic ut ejus nobis hæc imago ex vivo vultu ducta magnæ sit admirationi, quod tantam in se decori et liberalis aspectus dignitatem præ se ferre videatur, ut hinc conjectari

[1] Dobbiamo essere obbligati ai signori Hachette di poter pubblicare questi due *clichés* che sono estratti, l'uno dal *Raphaël* del signor Müntz, l'altro dalla sua *Histoire de l'Art pendant la Renaissance.* (N. d. R.).

liceat depravati animi labem illustris formæ specie aliquandiu posse contegi, abscondique facile vel peritissimis physiognomicæ artis magistris ».

E in appoggio alla sua lunga diatriba, il Giovio riproduce questo sanguinoso epigramma, composto da suo nipote Paolo Giovio il giovane:



RITRATTO DI CARDINALE ESISTENTE NEL MUSEO DI MADRID.

Improbior Caco, Lernæque immanior hydra,
Geryone asperior;
Ille est, Ausoniæ non enarrabilis aulæ
Pestis et opprobium
Jam tum vulgatum cunctis Alidosius oris;
Quem tamen impavidus
Sustulit Herculeo confossum Feltrius ictu;
Scilicet ut merito
Sublatus terris Stygias inviseret umbras
Tergeminumque canem,
Perpetuas illic pœnas, et sæva daturus
Supplicia. Heu miserum,
Te pudor et pietas, et religionis honores
Deseruere simul,
Pro quibus invidiam et rabiem exercere solebas,
Imperium patriæ
Affectans, tumidi dum te victoria Galli
Erigit, atque putas
Illius auspiciis, cuncta exoptata referre:
Sed vetuere Dei.
At vos jam dudum cæso gaudete Tyranno
Patritiorum animæ:
Et tu cum placido lætare Bononia Rheno.
Nam quis erit scelerum
Tantorum inventor, qui tristes improbus iras
Effugiat superum?

Nel passo riportato qui sopra, Paolo Giovio, come si è visto, racconta che egli riprodusse un ritratto eseguito dal naturale: « haec imago ex vivo vultu ducta ». Ora l'incisione che accompagna il suo testo nell'edizione degli *Elogia virorum bellica virtute illustrium* (Basilea, 1596, p. 135), che presentiamo al lettore, ci offre una fisonomia ed un atteggiamento somigliante perfettamente a quella del ritratto di Madrid, con questa differenza, che l'incisore ha reso più pesanti e duri i lineamenti del viso, e ha tagliato la figura al di sopra del gomito, mentre nell'opera del Sanzio si vede il braccio sinistro intiero.

L'imparzialità mi fa un dovere di aggiungere che questa somiglianza colpì, parecchi anni fa, un distinto iconografo, don Vincenzo Carderera; ma la sua opinione, riportata a titolo d'ipotesi



RITRATTO DEL CARDINALE ALIDOSI
DALLE « VITE » DI PAOLO GIOVIO.

nell'edizione del 1872 del *Catalogo descriptivo e historico del Museo del Prado de Madrid* de don Pedro de Madrazo (p. 189), è stata rimpiazzata nell'edizione del 1882 colla semplice menzione: « *Retrato de un cardinal* », e non è stata rimessa fuori, che io sappia.

L'identificazione che è stata stabilita ci fornisce anche un dato prezioso per datare il ritratto. Secondo i signori Crowe e Cavalcaselle, sarebbe stato fatto negli ultimi anni della vita di Raffaello. Ora questi non essendo venuto a Roma che nel 1508 e l'Alidosi essendo stato ucciso a Ravenna (per mano del proprio nipote di Giulio II, Francesco Maria della Rovere) il 24 maggio 1511, [1] l'esecuzione del ritratto si trova circoscritta fra queste due date. Il quadro di Madrid è dunque contemporaneo al ritratto così fermo e così ben colorito di Giulio II.

[1] Panvinio e Ciacconio indicano per errore la data del 24 luglio.

Per un momento ho creduto di potere stabilire la realtà d'un altro legame tra l'Alidosi e Raffaello. L'Alidosi non ha preso una parte considerevole alla decorazione della villa della Magliana, dove i suoi stemmi si vedono ancora vicini a quello di Giulio II, e Raffaello non ha composto per questa stessa villa i cartoni del *Martirio di Santa Cecilia* e *del Padre Eterno che benedice il mondo?* Ma le date si oppongono a questo ravvicinamento. L'Alidosi, come si è visto, morì nel 1511; Raffaello invece non cominciò che nel 1513, al più presto, i cartoni destinati ad essere tradotti in pittura sui muri della Magliana.

Il doppio confronto che ho sottoposto al lettore mi sembra non lasciar più luogo ad alcun dubbio: è proprio l'odioso favorito di Giulio II che Raffaello ha rappresentato nel magistrale ritratto del Museo di Madrid, e il contrasto che i contemporanei hanno già rilevato tra la bellezza fisica dell'Alidosi e la sua corruzione morale, non ci meraviglia meno quando noi contrapponiamo a questo modello lordo di tutti i vizi il puro e divino interprete, incaricato di trasmettere i suoi lineamenti alla posterità. Raffaello lavorava precisamente allora ai suoi due più splendidi capolavori, la *Disputa del Sacramento* e la *Scuola d'Atene*. L'uomo dovette soffrire di questo obbligo umiliante e abbandonare con dispiacere, fosse anche per breve tempo, la società di tanti eletti personaggi, santi e sapienti, evocati dalla sua immaginazione sulle pareti della Stanza della Segnatura, ma l'artista adempì al suo incarico con incomparabile maestria.

EUGENIO MÜNTZ.

LORENZO DEL MAITANO

E LA FACCIATA DEL DUOMO D'ORVIETO



Le pubbliche feste celebrate in Orvieto per commemorare il VI Centenario di quel magnifico duomo, testimonio solenne della fede degli avi e venerando santuario dell'arte italiana, e sopratutto la pubblicazione fatta dal cav. Luigi Fumi di quel suo splendido e dotto volume,[1] nel quale con tanto amore e con tanta coscienza sobbarcandosi ad immenso lavoro, egli ha raccolto dagli archivi locali quante memorie rimangono del nobilissimo edifizio, m'invogliano di tornare sugli studi che feci altra volta intorno al medesimo, e per interloquirvi con più cognizione di causa, e per spaziarvi più largamente, e per correggere anche qualche inesattezza nella quale ebbi allora ad incorrere. Le quali cose io mi auguro di poter fare valendomi appunto di quel libro utilissimo, che è quanto di meglio e di più completo è stato fatto fin qui intorno al duomo orvietano; e valendomi di esso, sarà questo il miglior modo di dimostrarne a prova l'utilità. Forse nel discutere sarò tratto talvolta a dissentire da qualche opinione professata da quell'egregio scrittore, chè nelle umane discettazioni avviene talora di non trovarsi d'accordo anche con i più dotti. Nè io di questo gliene ho fatto un mistero; ma egli, ch'è la bontà e la modestia stessa, e che negli studi è guidato non da scopo di personale ambizione, ma dall'amore vivissimo alle patrie cose e dal desiderio del vero, mi ha confortato anzi a scrivere, soccorrendomi cortese di schiarimenti richiesti, e dandomi piena libertà di parola. E questo me lo rende anche più caro e onorando, inquantochè mi prova com'egli sia altrettanto nobile e leale dell'animo quanto valoroso negli studi.

Nel 1871, allorquando pel gran discutere che si faceva intorno alla facciata per Santa Maria del Fiore ebbi occasione di studiare il duomo d'Orvieto, dovetti accorgermi che l'architetto primitivo di questo duomo non era già Lorenzo del Maitano da Siena, come generalmente si andava spacciando; e fondandomi sulle memorie autentiche che di esso rimangono, e sopratutto sulle disparità enormi di stile e di modi che vi è fra le varie parti di quella chiesa, dissi che

[1] Esso ha per titolo: *Il duomo d'Orvieto e i suoi restauri,* Roma, 1891, ed è una ricca miniera di preziose notizie intorno a tutte le arti e agli artisti che hanno concorso all'opera di quella chiesa. Le varie parti del monumento nobilissimo sono state studiate dal Fumi nel loro sviluppo storico con accurate e dotte illustrazioni, e corredate da lunga schiera di documenti, che per le fonti autentiche da cui derivano sono del più alto interesse per gli studiosi. I quali debbono perciò riconoscenza grandissima all'egregio autore di tanto e così importante lavoro.

essa doveva esser parto di due architetti e di due scuole diverse, e che l'opera del Maitani dovevamo cercarla soltanto nel corpo posteriore e nella facciata. I documenti raccolti e pubblicati dal Fumi e i diligenti studi di questo egregio scrittore vengono oggi a dar conferma al mio detto, ed oggi può dirsi accertato, che anche prima della venuta del Maitani si costruiva in Orvieto un duomo diverso assai da quello presente; che minacciando esso rovina o per vizio del suolo o per difetto di costruzione, fu chiamato da Siena il Maitani a ripararlo e fortificarlo, e che egli lo riparò e fortificò per mezzo di sproni. Lontano dalla faccia del luogo ed affidandomi al Luzi, che lo asseriva con tanta franchezza, [1] io un tempo credetti questi sproni consistessero in quelle absidiole semicircolari che fiancheggiano la chiesa; e in questa opinione mi confortava il vedere che esse non corrispondono affatto alle arcate dei valichi interni, anomalia che si presterebbe a farle credere opera posteriore. Ma io sbagliavo all'ingrosso; quelle absidiole sono contemporanee alla fondazione del duomo, e non sono per nulla sproni o rinfianchi. Gli argomenti che il Fumi adduce a conferma di ciò sono così giusti e assennati che non si possono disconoscere, ed egli ha piena ragione allorquando dice, che gli sproni fatti dal Maitani a rinforzo della chiesa sono quelli che si vedono anch'oggi incastrati nei muri delle due cappelle del SS. Corporale e della Madonna Nuova, aggiunte al duomo tanto più tardi. [2]

Alle diligenti ricerche del Fumi siamo anche debitori della scoperta di un'abside o tribuna semicircolare che aveva la chiesa in origine, e che fu finita di demolire nel 1335, allorquando era ormai ultimato e chiuso il nuovo coro rettangolare sostituitovi dal Maitani. [3] Allorchè scrissi quel libro che ho detto, [4] quantunque nella parte tergale del duomo io scorgessi chiara l'opera nuova e riformatrice di Lorenzo nostro, tuttavolta non m'arrischiai a spingermi fino alla supposizione di una primitiva abside rotonda; eppure potevo farlo impunemente, inquantochè il corpo della chiesa essendo in ogni sua parte icnograficamente e ortograficamente romanico, per analogia e per correlazione di stile esso non poteva esser terminato che da un'abside romanica anch'essa, il che val quanto dire rotonda, essendo che fra noi le absidi poligonari e rettangole sono proprie soltanto del periodo ogivale. L'interessante scoperta del Fumi non fa dunque che confermare la legge storica dell'arte.

Io non vorrei giurare però che questa chiesa originaria alla quale si poneva mano nel 1290, e di cui si vedono i resti anche adesso nel corpo anteriore del duomo presente, avesse un transetto. Ogni qualunque parte d'un edifizio deve avere la sua manifesta estrinsecazione sì nella pianta che nell'alzato, e tanto più deve averla il transetto, che è principalissima fra le sue parti. Se noi ora ricostituiamo col pensiero quella chiesa originaria, se sostituiamo cioè al coro quadrato presente l'antica abside rotonda, e alla cappella del Corporale e alla Nuova sostituiamo quelle due absidiole semicircolari ed eguali a tutte le altre, che poi si demolirono per far luogo alle cappelle anzidette (come ne fanno fede tuttora le fondazioni latenti), e che cadevano precisamente là dove si staccano adesso i muri traversi che guardano a ponente, noi avremo reintegrata una basilica romanica la quale nè icnograficamente nè ortograficamente presenta indizio alcuno di transetto. [5] Imperocchè non accennano davvero al transetto quelle due absidiole oggi distrutte, sia perchè seguono l'andamento ed il modo delle rispettive navi minori, e mostrano perciò d'essere con queste una sola e medesima cosa, sia perchè non possono costituire testate di transetto delle absidiole cacciate là in un canto delle testate medesime in modo zoppo e sconcio, mentre avrebbero potuto mettersi tanto facilmente nel bel mezzo di esse testate, come d'altronde è di ragione

[1] *Il duomo d'Orvieto descritto ed illustrato* per Lodovico Luzi, Firenze 1866, pp. 17, 26, 46 e 47.

[2] Fumi, op. cit., parte II, pp. 169-170.

[3] Ivi, pp. 170 e 178.

[4] Esso ha per titolo, *Il sistema tricuspidale e la facciata del duomo di Firenze*, Livorno, 1871.

[5] I dubbi e le ipotesi che qui accenno intorno allo stato primitivo del nostro duomo, per essere capite facilmente e bene, dovrebbero essere accompagnate dalla rappresentazione grafica delle forme diverse assunte dalla pianta della chiesa e dall'alzato del transetto nelle successive loro trasformazioni; ma non ho voluto moltiplicar troppo le tavole a corredo del presente lavoro, e così, dovendo spiegarmi solamente a parole, la cosa resta più difficile e meno evidente.

e di regola. Si può mai logicamente supporre che a caso vergine, in una costruzione *ex integro,* un architetto abbia voluto darci quella mostruosa sguaiataggine di transetto le cui testate nella pianta somiglierebbero ad un gancio e nell'alzato ad un gozzo? Non basta. Se si osservano attentamente i fianchi della chiesa, si vedrà che la stesa delle abisidiole dal lato di mezzogiorno è più corta di quella del lato di tramontana, per modo che la cappella della Madonna è tre metri almeno più larga di quella del Corporale. La principale causa di questo divario è che dal lato nord, per far posto alla così detta *porta postierla* ed ai larghi suoi sguanci, si è dovuto mettere le due absidiole che la racchiudono a molto maggiore distanza delle altre. Non essendovi transetto, questo divario non guasta e non si avverte nemmeno; ma se il transetto vi è, quel divario allora si porta dietro gli sconci delle sue linee sbiecate e delle testate l'una diversa dall'altra; sconci che appunto si hanno nel transetto presente, e che potendosi tanto facilmente evitare in un edifizio costruito *ex integro,* vi è tanto più ragione di attribuirli ad un fatto posteriore. Finalmente, e questo è il guaio più grosso, i muri trasversi del transetto odierno che guardano a ponente, col ritesto angolare dal lato di mezzogiorno invadevano e tappavano in parte l'emiciclo interno dell'absidiola che ivi era prima dell'aggiunta della cappella Nuova, e questa è una bruttura; e con quello dal lato di tramontana invadono tuttavia gli sguanci della *porta postierla,* cosicchè montano addosso alla medesima e posano in falso, e questa oltrecchè una bruttura è un gravissimo errore di statica. Togliendo via il transetto, l'errore e la bruttura spariscono. Da tutto questo si vede come il transetto del nostro duomo si porti seco un complesso di guai (oggi attenuati molto dall'aggiunta delle due anzidette cappelle e dalla conseguenziale demolizione delle due rispettive absidiole), guai che non hanno in sè ragione o necessità d'essere, e che si potevano con tutta facilità evitare. Vorremo fare noi dunque al primitivo architetto del nostro duomo l'offesa di crederlo capace d'aver voluto il male per elezione e per gusto? Non sarebbe invece più logico e naturale il supporre ch'egli abbia fatto l'opera sua a dovere, e che il male sia nato dall'aver voluto aggiungere un transetto ad uno stato di cose che non era preordinato a riceverlo? A me parrebbe di sì, e per questo io credo che il duomo in origine non avesse transetto, e che questo vi fosse aggiunto più tardi, forse chi sa, per opera del Benvignate, che fra il 1295 e il 1300 ne dirigeva i lavori. Mi si obbietterà forse che nella pianta del duomo un indizio del transetto l'abbiamo nella larghezza maggiore dell'ultima arcata verso il coro, e nella forma diversa e più robusta dei piloni che la sostengono. Ma a questo si può facilmente rispondere. Quanto alla forma dei piloni è naturale che aggiungendovi il transetto si dovesse modificarla; quanto poi alla larghezza maggiore dell'ultima arcata, nulla osta supporre che in origine l'arcata stessa fosse eguale a tutte le altre, che fra essa e la tribuna si frapponesse d'ambo i lati una spalla di muro (come spesso si vede usato nelle antiche basiliche), e che quando fu aggiunto il transetto, questo muro si demolisse per dare appunto all'ultima arcata un'ampiezza maggiore. E qui ho parlato di demolizione, ma potrebbe anche darsi che essa non avesse avuto luogo, per non essere ancora costruita quella spalla di muro destinata a demolirsi: imperocchè è noto come nella edificazione delle cattedrali medioeve spesso si costruisse or qua or là, per rispettare questo o quel tale ingombro, per procrastinare la spesa di qualche espropriazione, o per conservare il più possibile agli uffici divini la chiesa preesistente, cosicchè le più volte le modificazioni che vi s'introducevano nel corso dei tempi erano fatte sul disegno anzichè sull'edifizio, come avvenne appunto al duomo di Santa Maria del Fiore, che dal 1296 al 1367 fu mutato tante volte e così radicalmente, senza che per questo se ne disfacesse una pietra.

E questo transetto aggiunto alla basilica originaria era forse quello stesso che oggi si vede? Mi permetterei dubitarne; e il dubbio mi nasce da quegli sproni del Maitani, che, fatti da lui per rafforzare i muri della chiesa pericolanti per lo sforzo delle volte (senza di che non si capirebbe la forma di sprone volante data al rinforzo), puntano poi così in basso che non si sa veramente dove e come esercitassero la loro azione efficace. È troppo noto che la resistenza degli sproni ad arco volante, se vuol neutralizzare davvero la spinta delle volte, deve essere applicata alle reni delle volte medesime; qui invece è applicata molto al di sotto di esse, quasi alla metà dei loro piedritti, ed è perciò di una utilità molto problematica, per non dire ch'è inutile affatto. Non

si può ammettere che un maestro come il Maitani ignorasse queste cose; epperciò bisogna supporre invece, che quel primo transetto fosse diverso assai da quello che vi è oggi: vale a dire, o che fosse semplicemente trabeato e senza volta, come il corpo anteriore della chiesa e com'era l'uso delle antiche basiliche, o che avesse le volte molto più in basso, cioè con le reni a quel punto in cui gli sproni del Maitani avrebbero potuto contrastare utilmente, e questo forse è il caso più probabile. Sembra adunque, come dicevo pocanzi, che fra il 1295 e il 1305, essendosi aggiunto alla chiesa primitiva un transetto, ed essendo esso come lavoro di rimpasto riuscito vizioso e pericolante, il Maitani, chiamato a porvi riparo, lo rafforzasse coi noti sproni; e che poi, vedendo come quella tribuna rotonda, condotta forse a non grande altezza, non si affaceva alle idee del tempo ed a quelle della sua scuola, proponesse di trasformarla in un coro ogivale molto più grandioso, e proponesse altresì di mettere il vecchio transetto in consonanza di stile e di misure col coro medesimo e con la facciata che stava meditando. Può darsi anche che le volte del vecchio transetto in quella minaccia di rovina avessero tanto sofferto che in ultimo occorresse disfarle, e che da questo fatto il Maitani fosse incoraggiato a ricostruirle più nobilmente e più in alto.

Tali essendo le cose, nel duomo d'Orvieto dal 1290 al 1310 si avrebbe l'opera forse di tre maestri diversi, di due senza dubbio, e di qui le disparità grandissime ch'esso presenta secondo che si considera in una o in un'altra parte; imperocchè il corpo posteriore e la facciata sono di stile ogivale ed appartengono al Maitani, ed il corpo anteriore invece è romanico ed appartiene al disegno primitivo della chiesa. La quale mi sembra oramai dimostrato, ch'era in origine una chiesa essenzialmente romanica in ogni sua parte, cioè una basilica trabeata a pianta rettangolare, senza transetto, fiancheggiata d'absidiole semicircolari, con la tribuna rotonda dal lato orientale, e con le arcate dei valichi interni retti sulle colonne; in una parola, una basilica latina *ad instar Sanctae Mariae maioris de Urbe,* come giusto gli Orvietani se l'erano proposta. E questo teniamolo bene a memoria.

Ma chi fu l'architetto di questa chiesa originaria? Se vogliamo esser sinceri, dovremo rispondere di non saperlo. Al Fumi sorriderebbe l'idea che potesse essere Arnolfo di Cambio.[1] Mi dispiace di non poter dividere l'opinione di questo egregio scrittore, e n'esporrò adesso le ragioni. Per sostenere quella sua idea il Fumi si fonda su delle supposizioni le quali davvero sono tutt'altro che impossibili. Ma basta che una supposizione non sia impossibile per esser vera? Così egli suppone che gli Orvietani facessero fare il disegno del loro duomo molto prima del 1290, anno della sua fondazione, cioè verso il 1282, per poter poi supporre che, trovandosi Arnolfo in quel tempo ad Orvieto per il sepolcro del cardinale De Bray, i cittadini profittassero della presenza di un architetto di sì gran fama per affidare a lui il disegno della loro nuova cattedrale. A queste supposizioni però altre se ne potrebbero contrapporre. Per esempio, gli Orvietani nel 1282 potevano contentarsi d'avere stabilito le dimensioni generali del loro duomo tanto così per conoscere l'area che avrebbe occupato e le espropriazioni e le demolizioni che sarebbero occorse; e quand'anco ne avessero ordinato fin d'allora il disegno, non ne viene di necessità che questo fosse fatto precisamente da Arnolfo. Si può anche mettere in dubbio che Arnolfo avesse allora quella gran celebrità che si dice, cosicchè tornasse di offesa a lui e di danno al paese che l'ospitava il non valersi dell'opera sua; tanto più che fino a quel tempo non si sa ch'egli si fosse dedicato a lavori architettonici di grande importanza, e si parla di lui solamente come scultore, di guisa che si fece perfino l'ipotesi di due Arnolfi diversi. Arnolfo fu senza dubbio architetto di grandissimo valore, ma davvero io non oserei affermare che in vita egli godesse di quella fama universale e sovrana che gli è stata fatta poi dai moderni; a sentire i quali par-

[1] Il cav. Fumi ha avvalorato questa sua ipotesi con più e diverse considerazioni che possono leggersi nella parte I della prelodata sua opera, a pp. 5, 6, 8 e 9, ed alle quali rimando il diligente lettore. Non ho preso ad esaminare e discutere partitamente le dette considerazioni, perchè sarei uscito troppo dai limiti imposti al presente lavoro, e perchè le ragioni da me svolte in contraddittorio sull'argomento mi sembra, se non erro, che vengano implicitamente ad infirmare quelle accampate dall'egregio scrittore.

rebbe che senza di lui non si movesse pietra nelle architetture del tempo. Due sono principalmente le cause che gli crearono questa reputazione postuma e smisurata: 1ª Il Vasari, coll'attribuirgli molti famosi edifizi che non sono suoi, o che anche essendo furono poi rifatti a nuovo e ridotti così a quella grandiosità e bellezza che prima non avevano; 2ª L'aver creduto fino a quest'ultimi tempi, perchè egli fu l'architetto primo di Santa Maria del Fiore, che questa stupenda e bellissima cattedrale che oggi ammiriamo sia veramente quella uscita dalla sua mente, cosa lontana molto dal vero. Anche l'errore incorso per tanti secoli intorno al suo nome concorre a far sospettare ch'egli non avesse fra i coetanei quella gran rinomanza che gli fu poi attribuita; imperocchè, s'egli allora avesse avuto davvero tanta celebrità, si doveva sapere come chiamarlo per nome, e non si sarebbe tramandato ai posteri con quello sbagliato d'Arnolfo di Lapo. Dovremmo noi, per esempio, credere che Dante fosse famoso anche al suo tempo, se fosse giunto a noi sotto il cognome dei Buondelmonti o degli Altoviti? Sarebbe poi da domandarsi come mai il Vasari, così largo nell'attribuire ad Arnolfo edifizi non suoi, non solo non gli faccia merito alcuno del duomo d'Orvieto, ma taccia perfino della dimora di lui in questa città, e come mai tra gli Orvietani non sia rimasta memoria o tradizione alcuna che attribuisca ad esso il disegno della loro chiesa. Finalmente resta difficile a capirsi com'egli, lasciando Orvieto nel 1282, non si curasse più di tornarvi per dirigere ed assistere la costruzione di quel duomo che si vorrebbe opera sua, e preferisse piuttosto starsene qua e là e principalmente a Firenze, dove fino al 1294 non avrebbe avuto lavori di tale importanza da paragonarsi a quello; cosa tanto più strana se si riflette che in quelle età gli architetti erano l'anima delle opere loro, e s'immedesimavano tanto in esse che avocavano a sè la direzione di tutti i lavori e di tutte le arti necessarie alla loro esecuzione. Io vedo, per esempio, che Lorenzo nostro, per attendere al suo duomo, volle stabilirsi in Orvieto ed esser fatto cittadino orvietano. Ma anche senza queste considerazioni, v'è un argomento molto più serio e decisivo, ed è quello dello stile. Che cos'era questo disegno originario del duomo d'Orvieto che si vorrebbe presumere opera d'Arnolfo? L'abbiamo detto pocanzi: era in tutto e per tutto il disegno d'una basilica romanica ad oltranza, era veramente quell'*ecclesia ad instar Sanctae Mariae maioris de Urbe,* come precisamente s'era voluto che fosse. E Arnolfo era forse anch'esso un architetto della scuola romanica? No. Qualunque supposizione si voglia fare intorno allo stile ed ai modi decorativi da lui usati, sta in fatto ed in modo indiscutibile, ch'egli era un seguace della scuola ogivale, epperciò un avversario del romanicismo. Al tempo suo l'ogivalismo al di là dell'Alpi trionfava su tutta la linea, e aveva fatto la sua apparizione in Italia fin verso la metà del secolo XIII, ponendosi in lotta colle tradizioni romaniche. In mezzo al contrasto di queste due scuole, l'una vecchia e cadente legata sempre più o meno alle reminiscenze classiche, l'altra giovane e vigorosa rappresentante l'evoluzione nordica e l'emancipazione dalle consuetudini antiche, Arnolfo, fattosi campione delle idee nuove e *guardando al settentrione,* fu in Firenze l'instauratore e l'antesignano del nuovo stile. E questo non lo dico io solamente, ma l'hanno detto il Selvatico e il Boito, l'ha ripetuto il De Fabris e lo conferma oggi lo stesso Fumi.[1] Intorno alle particolarità di questo suo stile nuovo tornerò fra non molto; mi basta ora constatare il fatto indiscutibile, che Arnolfo fu il primo architetto laico[2] della scuola ogivale fiorentina. E allora, se così è, come si può attribuire ad esso il disegno di quella basilica romanica *intus et in cute* che rappresenta il disegno origi-

[1] FUMI, op. cit., parte I, p. 13.

[2] Ho detto il primo architetto laico, inquantochè le scuole monastiche avevano già introdotto in Italia e così anche in Firenze lo stile ogivale, però sotto forma alquanto diversa, ed è quella che si vede anche oggi nelle loro chiese conventuali. Gli scrittori d'arte francesi, da Victor Hugo in poi, dicono che l'architettura romanica è l'architettura del Papato e della immutabilità, e che quella ogivale è l'architettura del popolo e della libertà. Questo sarà verissimo presso di loro, ma fra noi all'opposto quasi tutte le grandi cattedrali e chiese romaniche, per quanto se ne sappia, sono opere di maestri laici, e i primi a introdurre e diffondere in Italia lo stile ogivale sono i frati predicatori e mendicanti. Tanto è vero ciò che, per esempio, a Firenze, durante la costruzione del duomo, allorquando c'era bisogno di consultarsi, si convocavano sempre i *Consigli di frati e maestri.*

nario del duomo d'Orvieto? Qui allora avremmo insieme l'acqua ed il fuoco, il lupo e l'agnello, avremmo insomma dei contrari che non si possono assolutamente amicare.

Confessiamo dunque candidamente di non conoscere l'autore di cotesto disegno primitivo. Di lui tacciono i documenti autentici, anche perchè di quel tempo sono scarsissimi, e se mai parlano di qualcuno, questi sarebbe il Benvignate, frate benedettino che fino dal 1295 risulta essere stato anche per l'innanzi nominato a dirigere e sorvegliare tutti i lavori della chiesa. Ma forse neanche il Benvignate è l'autore del duomo primitivo, il cui disegno probabilmente fu dato da qualche frate della prossima badia di San Severo, o da qualche architetto della Corte papale, o da qualche seguace dei Cosmati, gente tutta tenacemente legata alle tradizioni della scuola romanica.[1] Lasciamo dunque senza più altre induzioni questo periodo assai oscuro, e veniamo piuttosto a Lorenzo del Maitano, architetto della parte posteriore del nostro duomo, e sopratutto della sua stupenda facciata.

Di questa facciata rimangono tuttora nel Museo dell'Opera due vecchi e preziosi disegni su pergamena, diversi alquanto fra loro: imperocchè uno di essi ci rappresenta una facciata monocuspidale, e l'altro senza dubbio posteriore, una facciata tricuspidale.[2] L'egregio Fumi, partitosi dal concetto che il disegno originario del duomo fosse opera d'Arnolfo, suppone che d'Arnolfo sia pure la pergamena dal disegno monocuspidale, e che da questa il Maitani modificando facesse capo alla sua famosa tricuspide.[3] In forza di questa ipotesi Lorenzo nostro non sarebbe più entrato a caso vergine nello studio della facciata, sì piuttosto di seconda mano. A dire il vero, a me dorrebbe assai il vedere sfrondata dal di lui capo questa corona di gloria, ed il vederlo discendere dall'altezza di una mente creatrice al grado tanto più modesto di raffazzonatore dell'opera altrui; e tale sarebbe stato di fatto, perchè in sostanza, prescindendo dal monocuspide e dalla tricuspide e dal miglioramento delle proporzioni, i concetti di quei due disegni sono presso a poco gli stessi. Ma questo fatto benchè doloroso, se fosse vero, bisognerebbe subirlo, perchè la verità va innanzi a qualunque culto personale. Di questa verità io però dubito assai, e tanto più allora non posso acconciarmi così per fretta a defraudare Lorenzo nostro del vanto che gli fu dato finora.

L'ipotesi che il disegno monocuspidale della vecchia pergamena possa appartenere ad Arnolfo ha perduto terreno, e la direi quasi caduta del tutto, dopo che si è visto che Arnolfo non potè essere l'architetto originario del duomo. Messo così fuori di scena dal duomo, non si capisce come e perchè dovrebbe rientrarvi a proposito della facciata, presa a costruirsi dieci anni almeno dopo la morte di lui. Ma vi sono anche altre considerazioni da accampare. In quel disegno monocuspidale il Fumi travede lo stile d'Arnolfo, e lo trova di mano diversa dall'altro tricuspidale, che è opera del Maitani. Tratteniamoci dunque un poco sopra questo benedetto stile d'Arnolfo. Lo stile d'un architetto bisogna naturalmente studiarlo nelle opere sue; ma delle opere d'Arnolfo noi ne sappiamo così poco (perchè di quante gliene furono attribuite non tutte sono sue, e quelle che veramente gli appartengono mutarono in seguito totalmente d'aspetto) che davvero gli elementi di questo studio scarseggiano molto, e forse non sono sufficienti al bisogno; tanto più che lo stile d'Arnolfo bisogna cercarlo nelle opere marmoree, perchè è soltanto in queste che si rivela il carattere speciale e tutto *sui generis* dell'architettura fiorentina da lui instaurata. La quale, a senso mio, è per conseguenza il testimonio più fedele, non dirò precisamente dello stile di lui, ma sì del genio suo inspiratore, imperocchè mi sembri naturale e logico che questo genio debba riflettersi in essa, e che essa debba in lui rispecchiarsi.

[1] Non si creda che qui vi sia contraddizione con quanto ho detto nella nota precedente, perchè a Roma, antico centro del classicismo, e nei paesi vicini seguivano la scuola romanica tanto i maestri laici che i frati; ed è si può dir quasi per miracolo che la città eterna ci mostra in Santa Maria sopra Minerva l'esempio di una chiesa ogivale, però anch'essa monastica ed opera di frati a quanto sembra toscani.

[2] I disegni di queste due antiche pergamene sono stati già pubblicati in questo periodico nel vol. II, p. 185, e rimando ad essi il lettore.

[3] Op. cit., parte I, p. 10 a 19, ove possono consultarsi le ragioni accampate dall'A. a sostegno della sua ipotesi.

Di monumenti marmorei che siano veramente d'Arnolfo ce ne rimangono ormai due soli: la sepoltura del cardinale De Bray in San Domenico d'Orvieto,[1] la quale è mancante di quella parte architettonica che meglio varrebbe ad illuminarci, epperciò non ci giova gran fatto, ed il ciborio della basilica di San Paolo a Roma.[2] Il duomo di Firenze, parlo di quello immaginato veramente da Arnolfo, è oramai scomparso dalla faccia della terra, e non resta di lui che la parte inferiore del basamento co' suoi riquadri listati di nero. Abbiamo però tuttora il disegno della vecchia facciata arnolfiana ritratto dal Poccetti in una lunetta del chiostro di San Marco, la qual facciata è sempre quella d'Arnolfo, un po' rimaneggiata dopo le riforme del 1357, ma rimasta intatta in alcune sue parti, e segnatamente nelle porte minori. E veramente queste porte minori, fatta la debita parte a quella libertà che i pittori solevano permettersi a quei tempi, hanno grandissima analogia col ciborio di San Paolo. « L'istessa cornice orizzontale sull'arco della lunetta (pratica disusata nelle età posteriori); l'istessa cuspide alquanto schiacciata al di sopra della cornice (forma arcaica anche questa); gli stessi pinacoli da lato, lo stesso civorio largo massiccio e decorato da bifora su in alto;[3] » lo stesso fare timido e incerto che rivela il contrasto fra il vecchio e il nuovo e che accenna a uno stile di transizione, com'era veramente e come doveva essere quello d'Arnolfo. Imperocchè il romanicismo della scuola fiorentina fu il più classico fra quanti se n'ebbero in Italia; e bastino a provarlo (senza parlare del Battistero di San Giovanni, che si direbbe addirittura romano) la Badia fiesolana, il San Miniato al Monte, la pieve d'Empoli e il San Salvadore del vescovato, chiese tutte che paiono quasi opere del risorgimento quattrocentistico, anzichè dell'età medioevale. Era naturale pertanto che Arnolfo cresciuto in siffatto ambiente, pur facendosi campione dell'ogivalismo, non potesse spogliarsi ad un tratto delle consuetudini della vecchia scuola, e che non gli fosse possibile abbandonare quella tendenza che in essa era più radicata, voglio dire la tendenza alla linea orizzontale, linea classica e fiorentina per eccellenza, che trionfa sempre anche nel periodo più spiegato dell'ogivalismo locale.

Se noi dunque consideriamo lo stile d'Arnolfo sotto questo punto di vista, e non so in verità se si potrebbe considerare in altro modo, e se poniamo a confronto questo stile con quello che ci è dato dalla vecchia pergamena anzidetta, o io addirittura m'inganno, o bisogna dire che sono l'uno agli antipodi dell'altro. Imperocchè questo disegno, oltre al non avere reminiscenze di classicità e di orizzontalismo, oltre al non presentare timidezze o titubanze di sorta, spiega anzi tali tendenze verticali e tali ardimenti e tali esagerazioni nordiche, che non furono raggiunte dai nordici stessi se non un buon secolo dopo.[4] Cotesto disegno, riferito a un artista della scuola fiorentina, sarebbe un fenomeno come non se n'è mai visti, perchè egli è davvero la negazione d'ogni tradizione fiorentina così romanica come ogivale, per modo che a qualunque altra scuola potrebbe fors'anco attribuirsi, alla fiorentina mai, tanto è ostico al genio, ai modi e alle consuetudini di essa! Ora sarebbe strano davvero che uno stile venisse ripudiato così duramente da quello appunto che ne fu il primo autore. Taccio poi la contraddizione di questo Arnolfo che avrebbe fatto per Orvieto un duomo risolutamente romanico con una facciata terribilmente ogivale; che avrebbe verticaleggiato tanto ad Orvieto mentre orizzontaleggiava tanto a Firenze, e che verso il 1282 avrebbe immaginata per gli Orvietani quella facciata inspirata a concetti larghissimi, con quel grandioso e stupendo sistema unitario delle tre porte che gareggiano con quelle più celebrate delle cattedrali francesi, e che poi dieci anni dopo, retrocedendo alla guisa del gambero, avrebbe regalato a Santa Maria del Fiore quella facciata piccina, messa su a forza di mezzucci, con quelle tre porticelle sconnesse fra loro e col resto, e che per quanto cercassero in seguito di rabberciarla, condannata dagli uomini del quattro e cinquecento, bisognò all'ultimo

[1] Il prospetto di questa sepoltura è riportato nell'opera del Fumi, a p. 445.

[2] Vedilo nell'opera di Gailhabaud, *Monuments anciens et modernes*, vol. III.

[3] Sono le parole che scrissi in altro mio lavoro intitolato: *Il campanile di Santa Maria del Fiore*, Firenze, 1885, nel quale si leggono anche altre considerazioni intorno allo stile di Arnolfo, ed alla facciata arnolfiana ritratta dal Poccetti nel chiostro di San Marco, la quale si volle attribuire da alcuni senz'ombra di fondamento a Giotto.

[4] Specialmente nella esagerata acuità delle cuspidi, di cui torneremo a parlare fra poco.

demolirla. « Ma lasciatemi credere — ripeterò anch'io coll'egregio Guasti — lasciatemi credere, che se le linee di quella facciata fossero state degne dell'autore di questo campanile, non dico i vandali del sei e settecento, ma i classicisti del quattro e cinquecento le avrebbero rispettate ». [1] Dopo tutte queste considerazioni, a me almeno parrebbe che quel vecchio disegno monocuspidale non potesse assolutamente attribuirsi ad Arnolfo.

E se esso non è di Arnolfo, e se non deve essere nemmeno del Maitani, allora bisognerà andare in cerca di altro nome. Ma è proprio vero poi che alla facciata del duomo d'Orvieto si fosse posto mano anche prima dell'arrivo di Lorenzo nostro, e che per conseguenza ne preesistesse un disegno che venne poi da Lorenzo modificato? Su quali dati, su quali documenti si fonda questa supposizione? Il documento del 16 settembre 1310, il primo che parli della facciata, ne attribuisce il merito intieramente al Maitani, e dice di essa, *que debet fieri.* Questo documento adunque prova l'opposto. L'ipotesi d'un disegno della facciata antecedente a quello del Maitani potrebbe trovar favore, se si provasse che veramente i famosi bassorilievi che sono al piede dei quattro grandi pilastri della facciata stessa, esistevano in tutto o in parte prima del 1310. Ma questa prova ci manca. La deliberazione del 7 luglio 1307 che inibisce di giuocare e tirar d'arco e balestra *infra muros nove ecclesie.... cum propter proiectiones que fiunt cum balistis et archu multe figure et opere fenestrarum et portarum dicte ecclesie sint devastate et fracte,* [2] non vale al bisogno. Primieramente, perchè ivi non si fa menzione speciale dei muri e delle opere della facciata, ma si parla della chiesa in genere; in secondo luogo, perchè si accenna al danno delle porte e delle finestre, che non hanno nulla che fare coi quattro grandi pilastri (o torri, come li chiamano ad Orvieto) che contengono i noti bassorilievi; e finalmente perchè il vocabolo *figure* a quel tempo significava *statue,* ed il vocabolo *opere* è generico, e tanto può significare sculture, come pitture, musaici, vetri istoriati ed anche lavori architettonici. Per la qual cosa vuol credersi che detta deliberazione si riferisca piuttosto agli ornamenti delle porte e finestre laterali, che a quel tempo, come risulta dai documenti pubblicati dal Fumi, erano già in tutto od in parte eseguiti. [3]

Ma che i bassorilievi famosi non antecedano il 1310 e l'opera del Maitani possiamo provarlo in modo anche più diretto. Il Fumi in quel suo volume così ricco di notizie e di documenti ci fa sapere, che la costruzione della facciata occupò un periodo di circa 250 anni; e siccome non è supponibile che gli Orvietani volessero tenere per due secoli e mezzo la fronte bellissima del loro duomo incompleta e arruffata così per semplice gusto, bisogna credere che la ragione precipua di questo ritardo fosse il disagio della spesa. Questo disagio doveva essere tanto più forte e sentito nei primi tempi della costruzione del duomo, in quanto che allora era da provvedersi anche a tante più altre cose. Non si può ammettere pertanto che in quei primordi gli Orvietani si perdessero ad apparecchiare tutta quella immensa stesa di bassorilievi per metterli poi in opera fra 15 o 20 anni. Dunque molto probabilmente essi non ci pensarono affatto; ma, dato e non concesso che li avessero fatti fino d'allora, bisognerebbe credere che li mettessero subito in opera, tanto più che, essendo composti di molti e non grandi pezzi, ed avendo perciò un'infinità di spigoli soggetti a scantonarsi e a guastarsi, urgeva anche per questo il collocarli definitivamente al posto. Ma, sia che li collocassero o no, è una verità indiscutibile, che tutto questo lavoro doveva essere preparato in precedenza secondo misure date, per poter così corrispondere esattamente all'altezza, alle larghezze e alla forma dei vari pilastri che dovevano esattamente contenerlo; epperciò esso doveva inesorabilmente imporsi al Maitani colle sue superfici e colle sue dimensioni invariabili, e Lorenzo doveva perciò necessariamente e religiosamente rispettarle. Or bene; come rispetta il Maitani coteste misure e coteste superfici obbligate? Prendiamo il vecchio disegno monocuspidale, che non si vorrebbe opera di lui, che si vorrebbe anteriore ad esso, e che sa-

[1] Cesare Guasti, *Opuscoli descrittivi e biografici,* Firenze, 1871, p. 52. Qui il Guasti menziona l'autore del campanile, inquantochè combatte giustamente la falsa idea che la vecchia facciata di Santa Maria del Fiore distrutta nel 1585 sia opera di Giotto.

[2] Fumi, op. cit., p. 213.

[3] Fumi, op. cit., parte III, pp. 439 e segg.

rebbe perciò appunto il disegno per i pilastri del quale si sarebbero preparati i bassorilievi famosi. Paragoniamo poi questo disegno all'altro tricuspidale fatto da Lorenzo, e alla facciata costruita da lui. Se l'ipotesi immaginata per quei bassorilievi è vera, in queste tre facciate tutto si potrà mutare fuorchè la forma e la dimensione dei pilastri, ed in tutte e tre i pilastri dovranno essere eguali, precisi e immutati per potervi incassare indifferentemente i bassorilievi già fatti. Or bene, niente di tutto questo. Il Maitani non rispetta per nulla la forma e le misure di quei pilastri, che in ipotesi dovevano essere intangibili. Nel suo disegno tricuspidale egli comincia col rialzare il basamento della facciata, il che importa la disfattura e rifattura dei bassorilievi medesimi e la diminuzione loro nel senso dell'altezza. Abbassa anche l'impostatura degli archi delle tre porte, e per conseguenza diminuisce più che mai l'altezza dei bassorilievi anzidetti. [1] Nel primo disegno monocuspidale i quattro pilastri erano tutti eguali fra loro; nel disegno tricuspidale invece egli li fa diversi, cioè quelli angolari molto più grandi di quelli del centro, e nella facciata eseguita li fa anche più grandi che nel disegno. In una parola, i pilastri del disegno tricuspidale sono differenti in tutto da quelli del disegno monocuspidale, e quelli eseguiti nella facciata del duomo sono differenti dall'uno e dall'altro di quei disegni. È chiaro pertanto che il Maitani faceva e disfaceva cotesti pilastri a sua posta, mutandoli tutti in lungo ed in largo e nelle loro accidentalità interne, ed è altrettanto chiaro perciò che essi non costituivano per lui dei punti obbligati e dei fatti preesistenti, il che val quanto dire che allora non esistevano nemmeno i bassorilievi che dovevano essere incassati in essi e riempirne esattamente gli spazi. Questi bassorilievi dunque sono posteriori al 1310. Niccola pisano, Arnolfo, il Rosso, Ramo di Paganello, Guido da Como, i Cosmati e tutti gli altri scultori, che si dice aver lavorato in Orvieto dal 1290 al 1293, bisogna dunque metterli fuori di scena, e se pure essi lavorarono nel duomo, bisogna credere che si occupassero in tutt'altro che nelle sculture della facciata: per esempio, nelle porte laterali, nei grandi capitelli delle colonne interne, ecc., ecc.

Chi è dunque l'autore di questi bassorilievi, o per dir meglio, chi ne sono gli autori? Per fare un po' di luce in questa questione così antica e così dibattuta, mi par necessario di cominciare dallo stabilirne i limiti cronologici. Le considerazioni svolte pocanzi ci hanno portato a concludere, che quei bassorilievi non possono essere anteriori al 1310. Ed ecco intanto che uno di questi limiti è già stabilito. Veniamo adunque al secondo. Dal 1310 al settembre del 1321 i documenti autentici relativi alla costruzione della facciata si può dire che manchino affatto. Abbondano invece dal 1321 al 1330, anno in cui morì il Maitani, senza però che essi facciano mai menzione alcuna dei bassorilievi famosi. Ora, siccome durante la vita del Maitani, e specialmente nel periodo corso fra il 1321 ed il 1330, dai documenti predetti apparisce che si lavorava alacremente alle decorazioni inferiori della facciata stessa ed in principal modo a quella delle porte e dei pilastri, cosicchè alla morte di Lorenzo essa trovavasi ultimata fino all'andito o loggetta che ricorre sulle porte medesime e chiude la di lei regione inferiore, così bisogna credere che in questo spazio di tempo fossero ultimati, o quasi, anche i bassorilievi contenuti al basso dei quattro grandi pilastri interposti alle porte anzidette; e poichè, come abbiamo accennato, dal 1321 al 1330 i documenti non fanno parola di questi bassorilievi, così bisogna credere che essi venissero lavorati dal 1310 al 1321, in quel tempo cioè di cui mancano affatto i documenti, e ch'essi siano per conseguenza dovuti ad artisti che fiorivano in questo periodo.

Nel libro che pubblicai nel 1871 intorno al sistema tricuspidale, affacciai l'ipotesi che Lorenzo nostro fosse l'ispiratore e in parte anche l'esecutore di quei bassorilievi, [2] perchè questa ipotesi mi parve la più logica e la meno impugnabile fra tante che ne avevano accampate fino allora, ed oggi mi sento più che mai confortato in essa. Dopo le cose esposte più sopra mi sembra evidente che alla facciata non fu pensato nè posto mano prima del 1310, e che per

[1] Se si verificheranno le misure relative nei due vecchi disegni delle tavole sopracitate, si troverà che le cose stanno veramente come le ho dette. È bene seguire questi e i rimanenti confronti che andrò facendo con le dette due tavole sott'occhio, e altresì con la terza.

[2] Ivi, appendice I, p. 128-131.

conseguenza tutto quanto concerne la medesima è riferibile soltanto al Maitani, ed al Maitani sono perciò riferibili anche i due vecchi disegni su pergamena che si conservano nel Museo dell'Opera, monocuspidale l'uno, tricuspidale l'altro. I quali veramente non rappresentano altro che degli studi fatti da Lorenzo per la composizione della sua facciata. In essi egli, libero della sua azione, fa e disfà a suo libito, e mostra a prova, come di fronte a lui quella questione fosse impregiudicata. Che poi que' due disegni siano opera d'un'istessa mente e d'un'istessa mano si vede chiaro dall'uniformità dello stile, delle tendenze, dei concetti e dei modi; le diversità che si scorgono in essi non accennano ad altre discrepanze tranne quelle che sono inevitabili in cosa modificata e corretta. Potremmo noi dire altrettanto se si paragonasse il vecchio disegno monocuspidale al ciborio arnolfiano della basilica Ostiense, o alla vecchia facciata fiorentina, ritratta dal Poccetti nel chiostro di San Marco?... Ma nel vecchio disegno monocuspidale, opera anch'esso del Maitani, in uno dei pilastri io veggo accennati quei bassorilievi secondo il genere e il modo col quale furono eseguiti dipoi, e questo mi fa sempre più supporre ch'essi fossero opera sua e che li avesse sempre avuti nella mente: imperocchè se fossero opera d'altri venuti dopo, nè egli avrebbe potuto disegnarli colà in quel suo studio, nè i veri autori di essi avrebbero voluto prendere, come suol dirsi, l'imbeccata da quei gingilli schizzati da una mano diversa là in un bozzetto oramai rifiutato.

Ma, se io non m'inganno affatto, abbiamo altresì i documenti che parlano in modo anche più eloquente. Il documento famoso del 16 settembre 1310 ci mostra già Lorenzo nostro *universalis caput magister ad fabricam supradictam* (*majoris ecclesie Urbevetane*), e questo, secondo l'uso dei tempi, vuol dire che erano poste sotto la sua dipendenza tutte le arti e gli artefici occorrenti alla costruzione della chiesa; e se egli, come ce lo confermano anche i documenti e le erudite illustrazioni del cav. Fumi, era a capo e alla direzione delle opere murarie, lignarie, architettoniche, vetrarie, musivarie e pittoriche, perchè non doveva essere a capo altresì delle opere scultorie? Perchè avrebbe dovuto esser escluso unicamente da queste? Anzi di queste più specialmente e dei bassorilievi della facciata il documento anzidetto fa chiara ed esplicita menzione. Questo documento è una petizione degli Ufficiali della fabbrica ai Magistrati del Comune, affinchè assegnino al Maitani per le grandi benemerenze che si è acquistato nei fatti della chiesa, *et pro evidente utilitate dicte fabrice et Communis,* 12 fiorini d'oro all'anno; perchè gli accordino facoltà di portare armi; perchè sia castigato qualunque gli facesse offesa; perchè sia fatto cittadino d'Orvieto insieme alla sua famiglia; perchè abbia per 15 anni immunità da ogni dazio, servizio, colletta ed onere reale e personale, e finalmente *quod possit etiam discipulos quos voluerit expensis dicte fabrice retinere ad designandum, figurandum et faciendum lapides pro pariete supradicto (ex facie anteriori ecclesie).* Qui dunque si parla chiaramente della facciata e delle sue sculture, e la facciata fin sotto l'occhio maggiore non ha sculture d'importanza tranne i celebri bassorilievi. Ed ai bassorilievi appunto qui si allude con quelle parole *figurandum lapides,* perchè nella lingua di quel tempo i bassorilievi si chiamavano appunto *lapides figuratae,* cioè pietre (o marmi) scolpiti a figure, come si chiamavano *compassi figurati, fregi figurati, capitelli figurati,* i compassi, i fregi e i capitelli con figure scolpite, per distinguerli dai *fregi fogliati,* dai *capitelli fogliati* e dalle *cornici fogliate,* cioè intagliate a fogliame. Colle parole *figurandum lapides* qui dunque si è inteso accennare a bassorilievi e non a statue, perchè, se si fosse parlato di statue, si sarebbe detto *ad faciendum figuras* (il vocabolo *figurae* essendo quello usato sempre allora per denotare le statue), e perchè se si fosse inteso di statue, esse nella sezione inferiore della facciata sono così poche che sarebbe stato ridicolo accordare a Lorenzo facoltà di farsi aiutare da quanti discepoli avesse voluto. Alludono evidentemente ai bassorilievi anche le altre parole *ad designandum lapides,* inquantochè i bassorilievi prima di scolpirli si possono disegnare, le statue no. Nè vi è da supporre che nella dizione *ad designandum, figurandum et faciendum lapides* si sia voluto alludere in modo generico ai lavori ordinari di scarpellatura occorrenti per l'esecuzione architettonica della facciata. A questa interpretazione osta manifestamente la parola *figurandum,* la quale non può riferirsi altro che ad opere di scultura figurativa, ed osta sopratutto la considerazione che per i lavori ordinari di scarpellatura sarebbe stata oziosa e ridicola la facoltà che qui si dava a Lorenzo di valersi dell'opera altrui a spese della

fabbrica, troppo essendo naturale e notorio che l'architetto per costruire un edificio abbia bisogno di gente che gli lavorino, e che siano pagate dal committente. Tanto varrebbe se, per esempio, si deliberasse di dar facoltà al vetturino di valersi dell'opera dei cavalli. Finalmente anche la parola *discipulos* concorre a confermare il mio intendimento: imperocchè l'architetto per costruire un edificio si vale di muratori, manovali, scalpellini, legnaioli ed altri artefici, gente tutta insomma che sono suoi dipendenti, suoi subalterni e non suoi discepoli; solamente allorquando si deve eseguire un lavoro di arte vera e propria, come sarebbe appunto la grande opera plastica di quei bassorilievi, allora ed allora soltanto si capisce come il maestro per impresa così vasta abbia bisogno di aiuti, e come il committente a spese proprie gli dia facoltà di scegliERSeli a piacer suo, e fra i suoi discepoli, appunto perchè l'opera abbia quell'unità di stile che non potrebbe avere se non uscisse dalla mano di artisti appartenenti ad una medesima scuola.

Se a tutte queste considerazioni che ho svolto aggiungeremo l'accenno di quei bassorilievi espresso da Lorenzo nostro nel vecchio disegno monocuspidale che rappresenta il primo suo tentativo per la facciata, pare a me che non potremo esimerci dal riconoscere in lui l'ispiratore e il direttore dell'opera dei bassorilievi medesimi, ed anche l'esecutore di una gran parte di essi. Tutte le ipotesi che ho letto intorno a questo argomento, divenuto ormai famoso per tante discussioni, mi persuadono assai poco e sono molto impugnabili. Contro alla mia non si potrebbe accampare che una sola obbiezione, ed è questa: che facendosi il Maitani autore in tutto od in parte di quei bassorilievi, siccome essi sono opera insigne, ne verrebbe di conseguenza che egli fosse stato anche scultore di gran vaglia, e questo nè il Vasari nè altri ce l'hanno mai detto. Ma il silenzio del Vasari e seguaci di lui non è cosa che faccia ostacolo, noto essendo quanti nomi di artisti meritissimi e grandi davvero questo biografo abbia trascurato ne' suoi scritti, e basti citare per tutti quel Francesco di Talento che lasciò tanto orma di sè nel campanile e nel duomo di Santa Maria del Fiore, e che condusse a perfezione quel bello stile fiorentino iniziato da Arnolfo.[1] Che più? Non ha forse il Vasari taciuto del Maitani stesso anche come architetto, quantunque egli fosse uno dei più grandi ed originali ed operasse tanto in una delle più famose cattedrali nostre, e ci abbia dato la più splendida e bella facciata che vanti l'Italia? Qual meraviglia dunque che il biografo aretino, e dietro a lui tutti gli altri, non parlino affatto di Lorenzo come scultore, e ch'egli ad onta di questo fosse valentissimo e sommo nell'arte dello scalpello? E che tale egli fosse veramente lo mostra il precitato documento del 16 settembre 1310, imperocchè parlandosi quivi dei lavori scultorî si accenna ai discepoli di lui, il che val quanto dire ch'egli era caposcuola e maestro in quell'arte; cosa d'altronde comunissima in quell'età fortunata in cui le belle arti erano sorelle davvero, e non per celia siccome adesso.

Fino a che dunque sull'argomento di quei famosi bassorilievi non si facciano ipotesi più solide di quelle che furono fatte finora, io seguiterò a credere che Lorenzo del Maitano ne sia stato l'inspiratore, e che li abbia eseguiti in parte di sua mano, facendosi aiutare nel resto dai suoi scolari o da altri che avrà creduto più idonei. Nè il giudizio reso su questi bassorilievi da scrittori autorevolissimi, come il Cavalcaselle ed il Crowe, contrasta alla mia ipotesi. Imperocchè, secondo questi valentuomini, le sculture dei due pilastri centrali mostrano lo stile dei seguaci ed imitatori di Niccola pisano, e sono probabilmente le prime fatte; quelle del pilastro all'angolo di mezzogiorno « ricordano piuttosto la maniera di Giovanni, ma migliorata »; e quelle del pilastro angolare dal lato di tramontana « sono da attribuirsi più giustamente ad Andrea pisano che ad altri... e fanno presentire l'arte del Pollaiolo e del Verrocchio ». Ora nulla impedisce il supporre, che Lorenzo nostro, nella sua qualità di scultore, fosse imitatore e seguace di quei due sommi capiscuola della scultura, Niccola e Giovanni da Pisa, e che perciò avesse potuto eseguire co' suoi discepoli i bassorilievi dei due pilastri centrali e di quello all'angolo di mezzogiorno. Quanto poi ad Andrea, il cui stile è richiamato dai bassorilievi del quarto pilastro verso tramontana, sappiamo che esso fioriva principalmente dal 1310 al 1349, e che in questi ultimi anni fu anche capomastro del nostro duomo; e nulla osta che egli fosse stato in Orvieto

[1] Vedi il precitato mio lavoro sul campanile di Santa Maria del Fiore.

anche prima, che avesse anch'egli lavorato in quei pilastri dal 1310 al 1321, od anche dal 1330 al 1337 (perchè dopo la morte del Maitani i documenti tornano a scarseggiare) e che per la dispersione dei documenti stessi e per le lacune lasciate dal Vasari nella vita di lui, non sia giunta a noi la notizia dei lavori fatti da esso in quel duomo.

Dopo questa breve digressione tornando adesso alla questione architettonica, quelle due vecchie pergamene, que' due antichi e preziosi disegni originali che il Fumi con gran benefizio degli studiosi ha pubblicato, non potendo essere di Arnolfo, nè di altri anteriori a Lorenzo nostro, sono dunque opera del Maitani stesso. In questi due disegni c'è Lorenzo che studia e che s'industria a comporre e perfezionare la facciata bellissima del suo duomo. Studiamoli dunque anche noi, anche noi analizziamoli, chè forse così ci verrà fatto di cogliere e seguire il pensiero di lui nelle successive evoluzioni che l'hanno condotto alla invenzione della tricuspide.

Si era sull'albeggiare del secolo XIV e l'architettura ogivale fioriva oltremonte nella pienezza del suo vigore. In Italia invece l'ogivalismo nordico non avea fatto gran strada, e l'architettura chiesastica seguiva uno stile che potrebbe chiamarsi di transizione. Nell'interno delle chiese la evoluzione architettonica s'era operata sulla basilica lombarda a volta, la quale, secondochè dissi in altro scritto, [1] deve considerarsi come l'*archetipo protogivale,* epperciò presentava un tal certo parentado coll'ogivalismo oltramontano; ma nella decorazione esterna, ed in ispecie in quella delle facciate, non s'era fatto altro che sostituire, e non sempre, l'arco acuto al rotondo, e così nella sua sostanza cotesta decorazione rimaneva sempre romanica. Varie sono le cause di questi effetti; le accennai altra volta, [2] e troppo lungo sarebbe adesso il riandarle; ma prendendo le cose come sono, sta in fatto, che allorquando il Maitani nel 1310 poneva mano alla facciata del duomo d'Orvieto, in Italia non vi era ancora cattedrale o chiesa di qualche importanza che presentasse una facciata di vero e proprio stile ogivale. Dirò anzi di più: facciate di vero e proprio stile ogivale nè vi erano allora in Italia, nè vi furono poi. Imperocchè le sole grandi cattedrali e chiese di stile ogivale che s'inalzarono allora e dopo fra noi, voglio dire i duomi di Firenze e di Milano, il San Petronio di Bologna e la Certosa di Pavia, non ebbero le loro facciate che al tempo moderno, e il San Petronio ancora l'aspetta. Lorenzo del Maitano, il quale, invidiando forse le condizioni fiorenti dell'arte oltramontana, s'era proposto di emularla e dare all'Italia una vera e propria facciata ogivale, per riuscire in questo suo intento bisognava dunque si proponesse un problema del tutto nuovo e ne affrontasse la soluzione.

E qui mi giova trascrivere quello che dissi altra volta su questo argomento.

« Nell'architettura etrusca, greca e romana la forma del tempio è così primitiva ed elementare, che in esso viene di conseguenza l'accordo completo, dirò anzi il combaciamento esatto con la sua fronte. Non così nell'architettura cristiana. Il Cristianesimo, adottando per l'edifizio sacro la forma più artificiosa della basilica, turba quest'armonia naturale. La basilica, con la sua forma più complicata, con le sue 3 o 5 navi, nelle quali quelle da lato hanno, secondo i casi, rapporti svariatissimi di larghezza e d'altezza con quella mediana, raro è che possa far capo ad una fronte la quale si attagli precisamente all'ossatura della chiesa; perchè non è facile che i rapporti di proporzione fra le diverse navi, imposti dalle varie necessità dei casi, approdino ad un contorno tale che costituisca una sagoma abbastanza elegante per la facciata. Così avviene spesso, tanto nel periodo cristiano primitivo che in quello romanico, d'imbattersi a facciate che non corrispondono esatte alla loro chiesa, e che la sopravanzano alquanto. Succeduto allo stile romanico il sistema ogivale, che ha per carattere principalissimo il verticalismo ed il moto ascendente, il disaccordo tra la facciata e la chiesa si va sempre più pronunziando, e la chiesa si chiarisce addirittura e in ogni caso troppo bassa per la facciata; la quale, in obbedienza all'indole della sua architettura, necessariamente e sempre la sopravanza. Questo conflitto è grave; perchè se quel sopravanzo è una necessità dal lato estetico, dal lato logico è un difetto; ma siccome il

[1] *Del duomo di Milano e della sua nuova facciata,* Milano, 1889.

[2] Ivi.

bello è l'obietto principalissimo dell'arte, così bisognava che esso trionfasse sulla logica, ed ha trionfato ». [1]

Ecco dunque che Lorenzo nostro, nell'accingersi all'opera della sua facciata, si trova di fronte a questo stato di cose che ho detto. Egli sa che l'ossatura muraria delle nostre chiese non si presta a dare al contorno di questa facciata la dovuta eleganza; sa che l'arte locale non gli fornisce gli elementi al bisogno, e ch'è necessità cercarne altrove i correttivi estetici; e sa finalmente che l'arte oltramontana è giunta a creare in questo genere opere grandiose e bellissime. Bisogna dunque attingere alla fonte nordica, non ricopiandola grettamente nei concetti e nelle forme, sì piuttosto inspirandosi all'indole sua ed a'suoi caratteri fondamentali, che sono l'organismo verticale ed il moto ascendente delle linee. Per conseguenza, messo fuori di scena il vecchio contorno basilicale, egli per prima cosa all'antico fastigio della nave mediana sostituisce il frontone cuspidato, *le pignon* oramai comune a tutte le chiese oltramontane. È ben vero che questa cuspide centrale da noi non corrisponde all'inclinazione del tetto retrostante, come fra i nordici; ma d'altronde come obbedire senza di essa alle esigenze del verticalismo ogivale? Si accetti dunque la cuspide mediana, se non come una conseguenza statica, come una necessità estetica, come una concessione fatta all'esigenze del nuovo stile. Ma la difficoltà maggiore non istà qui; sta invece nella terminazione delle navi minori. Ecco la gran questione; imperocchè le chiese italiane non hanno nelle facciate, come le nordiche, quelle due torri che tanto aiutano l'organismo verticale ed il moto ascendente delle linee, nè quegli sproni ad arco volante che prestano alle facciate un contorno mosso e leggiero. Hanno invece quelle mezze pendenze dei tetti laterali, troppo accasciate, troppo fredde per un prospetto ogivale; queste linee inclinate non fanno al caso, e bisogna per conseguenza ripudiarle. Dunque sulle navi minori non torri nè linee verticali, non mezzi frontoni nè linee inclinate.... E allora che cosa? Non restano che le linee orizzontali, le terminazioni in piano; e Lorenzo infatti termina in piano le sue navi minori, e la sua facciata assume così un aspetto monocuspidale, com'è quello appunto dato dal primo dei vecchi disegni. Ma non per questo egli ne è contento. Quelle terminazioni in piano con la loro quiete contrastano troppo alle tendenze salienti dell'ogivalismo ed al moto cuspidale del finimento mediano, ed oltre a ciò il passaggio dalle ali al corpo centrale si fa per esse in modo troppo duro e improvviso. Quelle terminazioni orizzontali bisogna dunque attenuarle quanto più si può, bisogna ridurle alla loro minima espressione; ed egli infatti le attenua e le riduce, ingrossando straordinariamente i quattro pilastri della facciata, affinchè così le navi minori vengano a ridursi strette quanto mai è possibile. Ma neanche questo appaga del tutto il senso estetico del nostro Lorenzo. A questo modo le linee orizzontali egli le ha raccorciate; ma tuttavia, per piccole che siano, vi sono sempre, e fra lo stile e le linee v'è sempre un'antitesi. Oh se quelle linee si potessero rompere, frastagliare!... E perchè no? Basterebbe osare; ed egli osa. Con un pensiero arditissimo egli confonde insieme in un medesimo strombo le porte e le finestre delle navi minori, e spinge tant'alto la cuspide ad esse sovrapposta, che col suo vertice e con la statua che vi pone su in alto essa sfonda il finale rettilineo delle navi stesse, tanto che non par quasi più rettilineo, e acquista movenza e perde durezza, e con quelle sue frastagliature s'avvicina e si connubia tanto meglio al corpo della nave mediana. Per questo modo allora e pei pinacoli dei quattro grandi pilastri tutta la linea terminale della facciata assume un'omogeneità, una movenza e uno slancio, che ben s'addicono all'indole dell'architettura ch'egli ha prescelto.

Ma non sì tosto Lorenzo nostro ha gettato giù questo suo primo disegno, ch'è già spaventato della sua audacia e pentito dell'opera propria. Lo spaventano quelle porte minori strette, lunghe, allampanate, fantasimali, con quegli sguanci ripidi e meschini, cacciate là come una bietta in mezzo a quei pilastroni larghi spietati; e lo spaventano sopratutto quelle loro cuspidi tremende, stranamente, terribilmente aguzze, nemiche al genio dell'arte nostra e molto più nordiche di quelle stesse del Nord; imperocchè i settentrionali neanch'essi usano ancora coteste

[1] Ivi, parte III, pp. 128-29.

esagerazioni di cuspidi, e le useranno soltanto di qui a 100 anni almeno, nel secolo XV, al sopraggiungere dello stile *flamboyant*. L'offende poi il disequilibrio delle proporzioni che vi è in tutte le parti costituenti la facciata. Sproporzionate le navi e le porte minori di fronte ai pilastri; sproporzionate di fronte alla nave e alla porta mediana; sproporzionate le cuspidi laterali e in sè stesse e di fronte alla nave rispettiva che tutta si divorano, e sproporzionate altresì di fronte alla cuspide centrale, relativamente depressa; e così finalmente, in mezzo a tutte queste sproporzioni, s'accorge che se con que'suoi temperamenti ha reso gradevole all'occhio il contorno terminale della facciata, ha sconciato però tutti i partiti interni della medesima.

E qui mi si lasci dire, fra parentesi, come anche questo fatto stia a dimostrare sempre più che quel vecchio disegno monocuspidale non può essere il disegno definitivo d'una facciata dato o lasciato da un architetto, ma unicamente uno studio, un esercizio intorno alla sua composizione. Come studio, come lavoro di primo getto si capisce benissimo, si tollera e si trova anche degno di meditazione; dirò anzi che è naturale, perchè è naturale infatti che sulle prime l'artista dia libera briglia alla sua immaginazione per veder dove corre; ma come lavoro definitivo è un'enormezza che non si capisce; è un lavoro che si può ben disegnare, ma che non si può eseguire, a meno che non si reputino degne d'esecuzione le fantasie più strane.

E Lorenzo nostro infatti è il primo egli stesso ad esser compreso di queste verità, e pensa subito a frenare l'impeto di quelle sue prime impressioni ed a correggerne i deviamenti. Vede anch'esso benissimo che quei pilastri, quelle porte, quegli sguanci e quelle cuspidi non possono stare e che bisogna modificarli. Quei pilastri, quelli del centro almeno, bisogna restringerli; quelle porte minori bisogna farle più larghe, più basse e meglio armonizzate in sè stesse e colla porta centrale; quei loro sguanci bisogna accrescerli e farli più espansi, e quelle cuspidi bisogna correggerle di quella acuità spropositata, abbassarle e ridurle più conformi alle leggi del bello ed al genio dell'arte nostra. Ma, ohimè! per far tutto questo bisogna allargare assai le navi minori e togliere alla loro terminazione rettilinea il benefizio grandissimo di quella interruzione ch'essa riceveva dall'invadente vertice di quelle cuspidi audaci. In una parola, bisogna rinunziare a tutti quei temperamenti e benefizi che Lorenzo nostro s'era studiato con tanta industria introdurre nel suo disegno per rendere accettabile il contorno di una facciata monocuspidale, e bisogna contentarsi di una linea terminale dura, sconnessa e, questo è peggio, contraddittoria alle tendenze dell'ogivalismo. Ma non se ne contenta già il valoroso nostro maestro. Corretta la parte inferiore della facciata, modificati i pilastri, ricondotta l'armonia nelle proporzioni delle tre porte, egli probabilmente rimane colpito dalla bellezza di quel grandioso assetto organico tricuspidale, che assumono le porte medesime, e forse allora fa a dire a sè stesso: E perchè non si potrebbe fare altrettanto su in alto? Perchè non si potrebbero ripetere le cuspidi anche alla sommità delle navi minori e chiudere la facciata con un contorno tricuspidale?... Egli sente subito l'opportunità di questo pensiero e l'afferra. Pone le cuspidi anche sulle navi minori ed ottiene così una tricuspide che ha tanto maggior vaghezza di contorno e che non si porta dietro la necessità degli errori lamentati. Ed ecco che la facciata tricuspidale ormai è fatta; ecco che Lorenzo ha conquistato all'arte una nuova forma e bellissima. Da ora in là tutto quel più che sarà per aggiungervi saranno perfezionamenti, saranno, come le chiamano oggi, questioni di dettaglio, e non val la pena di soffermarcisi.

Ed ora che abbiamo potuto seguire di passo in passo il pensiero che condusse il Maitani alla invenzione della tricuspide, ora che abbiamo veduto come egli stesso non accettasse di primo impulso l'assetto tricuspidale siccome un fatto preesistente ed entrato ormai nel dominio dell'arte, ma invece, partendosi da concetti del tutto diversi, facesse capo ad esso per ragioni di stile e per forza di necessità estetiche, ora cadono più che mai quelle famose ragioni storiche ed archeologiche spacciate già dal Selvatico e da' seguaci suoi per sostenere la convenienza e la necessità di una facciata tricuspidale nel duomo di Santa Maria del Fiore, ed in grazia alle quali si pretese stabilire, la tricuspide essere il tipo nazionale per le facciate delle chiese italiane sino dai tempi d'Arnolfo; di quell'Arnolfo che poneva mano alla fabbrica del duomo fiorentino allorquando Lorenzo nostro era quasi fanciullo, e che moriva dieci anni prima che la tricuspide fosse balenata al

pensiero di lui.[1] Ma il Selvatico fondava principalmente questa pretesa antichità di un'èra tricuspidale italiana sopra due supposti erronei. Egli credeva che la tricuspide senese fosse più antica di quella orvietana e fosse opera di Giovanni da Pisa, laddove fino dal 1871 io dimostrai che Giovanni imbastiva la facciata del duomo di Siena con tutt'altri intendimenti che quelli tricuspidali, e che la tricuspide vi fu aggiunta più tardi, in seguito ad un rimpasto deliberatosi nell'anno 1377.[2] Errava parimenti il Selvatico nel supporre che quel centone architettonico ritratto sulle pareti del capitolo di Santa Maria Novella, e falsamente attribuito a Simone da Siena, centone rappresentante una chiesa fantastica che arieggia in parte Santa Maria del Fiore, e che lascia trasparire qualche cosa che somiglia a una tricuspide, rappresenti davvero, come stortamente ha spacciato il Vasari, il modello del duomo di Firenze immaginato da Arnolfo. L'erroneità di questa supposizione io già la dimostrai nel lavoro anzidetto,[3] e ora, dopo le cose esposte pocanzi, apparisce più manifesta che mai.

Ma se tutto questo non bastasse a provare che la tricuspide non è passata mai per la mente d'Arnolfo e ch'egli ne ignorava affatto l'esistenza, noi abbiamo là il duomo di Santa Maria del Fiore, o, per dir meglio, quella parte del duomo edificata da lui stesso, la quale, come tutti sanno, è appunto la facciata nella sua regione inferiore. Una facciata tricuspidale non può stare senza i quattro grandi pilastri interposti alle cuspidi. Or bene, la facciata arnolfiana, come appariva dalla sua ossatura muraria che fino a questi ultimi anni era a tutti visibile, e come apparisce tuttora ritratta nella pittura ch'è nell'Uffizio del Bigallo e nella lunetta del chiostro di Santa Croce, non aveva affatto cotesti pilastri, epperciò non era nè poteva essere tricuspidale.[4] Aveva forse sugli angoli una meschina lesèna, ma nel centro neanche questa; e se nel suo rimaneggiamento posteriore al 1357, tramandatoci dal Poccetti nella lunetta del chiostro di San Marco, vi è qualche indizio di pilastri, essi però sono trattati a guisa di arnese decorativo e posticcio e composti d'esili tabernacoletti vuoti e affastellati l'uno all'altro, epperciò assolutamente incompatibili all'indole, alle funzioni ed alla robustezza del pilone tricuspidale. Ho voluto dire queste cose per mettere in sodo come Arnolfo fosse estraneo del tutto alla questione della tricuspide, come nessuna tricuspide esistesse prima del Maitani e come questi ne sia perciò l'inventore.

L'esame istituito pocanzi sopra i due vecchi disegni del nostro Lorenzo ci ha fatto assistere, per così dire, alla genesi tricuspidale. Ma quei disegni c'insegnano altre più cose. Essi ci confermano quello che d'altronde già sapevamo, che cioè il Maitani per la sua facciata attinse alle scuole nordiche, non già coll'intendimento di accettarne e di trapiantarne fra noi le regole e le forme, e di fare una ricopia servile delle chiese oltramontane, sì veramente d'ispirarsi al genio dell'ogivalismo nordico, fondato in principal modo sull'organismo delle linee e sul loro moto ascendente. Infatti non v'è facciata di chiesa oltramontana che sia tricuspidale o monocuspidale al modo ideato da Lorenzo, e non sono foggiati alla nordica gli elementi fondamentali della sua composizione. I contrafforti, elemento principalissimo delle chiese settentrionali, qui non vi sono, e vengono sostituiti dai pilastri. I contrafforti nordici non sono in sostanza che una massa murale a riseghe innestata perpendicolarmente alle pareti delle chiese, ed in queste età specialmente, salvo i pinacoli finali che li sormontano, sono lisci del tutto. Nei disegni di Lorenzo

[1] È stato dimostrato dal Guasti che Arnolfo moriva nei primi giorni del marzo 1300 (stile fiorentino), e così questa volta ha avuto ragione il Vasari.

[2] *Il sistema tricuspidale*, appendice I, pp. 134-138.

[3] Ivi, appendice II, pp. 141-152.

[4] Si dirà forse che l'argomento non regge, perchè senza pilastri non possono farsi neanche le facciate di genere basilicale; ma non è vero, perchè si hanno, e in gran numero, facciate basilicali che non presentano pilastri di sorta; e informino, nel periodo romanico, tutte quelle delle chiese di stile pisano-lucchese, non che a Firenze il San Miniato e i Santi Apostoli, e la pieve d'Empoli e il duomo di Fiesole e tante altre. Nel periodo ogivale poi e nella stessa Firenze si può dir quasi che anzi fosse regola di far le facciate basilicali senza pilastri, se si osservano quelle di San Remigio, di Santa Maria Maggiore, di Santa Croce, di Santa Trinita e di Santa Maria Novella, che sono appunto quanto ci rimane del periodo suddetto.

invece essi si trasformano in pilastri veri e propri, diritti e verticali da cima a fondo, [1] aventi una sezione come non l'ebbe mai nessun contrafforte nordico, [2] e col fusto frastagliato ed ornato da cima a fondo, non importa se in un modo o nell'altro, ma pure frastagliato ed ornato; il che val quanto dire, trattati all'inversa del costume settentrionale ed arieggianti invece il vecchio concetto del pilastro romano. Le porte poi neanch'esse hanno il trattamento nordico: con quelle cornici di separazione fra i piedritti e gli archi rispettivi, con quelle arcature concentriche, con quei sostegni verticali foggiati a colonnette ritorte intramezzate da scorniciature, esse rammentano quello stile di transizione che fu adottato e conservato dagli Italiani fino al Risorgimento, non già lo stile ogivale come l'usavano oltremonte i contemporanei di Lorenzo, voglio dire quello stile che nelle porte aveva soppresso ogni cornice orizzontale e tolte via le colonne e gli archi e le loro intramezzature, e che ne decorava da cima a fondo gli sguanci con statue di santi e di profeti sovrammontate una all'altra. Anche l'inquadramento dell'occhio centrale è fatto secondo un concetto e secondo modi tutt'altro che nordici. Venendo poi ai particolari, tutti i profili delle cornici sì orizzontali che oblique sono trattati con dentelli, modiglioncini e modanature al modo italiano. Vi è veramente nei pinacoli finali, nelle foglie delle cuspidi e altrove qua e là qualche cosa da cui traspira l'intenzione di arieggiare le foggie oltramontane, ma queste sono cose secondarie che non influiscono sulla sostanza e sullo stile dei due disegni.

Dove però in quei due disegni e nella facciata che fu quindi eseguita apparisce manifesta l'imitazione straniera è nel sistema unitario ed organico delle tre grandi porte. Questo magnifico e stupendo concetto, come dimostrai già in altro scritto, [3] è francese, e costituisce il più bel pregio e la più potente attrattiva di quasi tutte le facciate di quelle cattedrali bellissime di cui la Francia va giustamente superba; e il Maitani nell'adottarlo mostrò grande accorgimento. Imperocchè se questo sistema unitario delle tre porte si attaglia egregiamente ad ogni genere di facciate, in quelle tricuspidali poi si mostra così essenziale e necessario che sembra non possano farne a meno senza difetto. Perchè, come già dissi altra volta, nella regione più bassa della facciata tutto in grazia ad esso è composto ad unità di sistema: « e così piloni, basamenti, sguanci, arcature e cuspidi, legate tutte dalle stesse linee, impostate tutte a una medesima altezza, accomunate nelle loro funzioni e compenetrate nei loro elementi, compongono quell'assetto unitario, quella tricuspide inferiore che costituisce uno dei coefficienti più essenziali, la prima condizione *sine qua non* del sistema tricuspidale. Ed a ragione: imperocchè essa formi il substrato e la preparazione della tricuspide finale, l'organismo e la compagine della metà inferiore dell'edifizio, l'estrinsecazione prima del di lui moto ascendente, il legame e l'accordo fra l'alto e il basso della facciata e così insomma il fattore primissimo dell'unità ideale e reale di tutto il sistema ». [4] Per la qual cosa io non esiterei a dire che il sistema tricuspidale veramente è composto di due tricuspidi fra loro intimamente legate ed inseparabili: l'inferiore, che determina l'assetto organico unitario delle tre porte, e la superiore che segna la sagoma terminale di tutto l'insieme, e che mancando la prima di esse si ha opera monca e imperfetta, la quale si limita al solo contorno e non rende il concetto complesso ed altamente estetico del suo inventore. Di qui si vede pertanto quanto torto avessero il Matas e il De Fabris nell'escludere la tricuspide inferiore delle tre porte dalle rispettive loro facciate di Santa Croce e di Santa Maria del Fiore, e nel conten-

[1] Nel vecchio disegno monocuspidale di Lorenzo i pilastri, è vero, hanno un leggero restringimento andando su in alto, ma questo restringimento è periferico e non guasta il loro perpendicolarismo e la simetria del loro contorno di fronte all'asse rispettivo. Nei contrafforti nordici invece il restringimento è, per dir così, faciale; inquantochè i loro successivi rientri si fanno soltanto sulla faccia anteriore, epperciò non hanno un vero asse di simetria. Essi non hanno dunque nulla di comune con quelli disegnati da Lorenzo. Nel disegno tricuspidale poi e nella facciata eseguita i pilastri non presentano affatto restringimento.

[2] Nel vecchio disegno monocuspidale la pianta dei detti pilastri è cruciforme. L'assetto cruciforme è senza dubbio nordico, ma io non ho mai visto al mondo chiesa o edifizio nordico che abbia contrafforti a pianta cruciforme. Questa pianta è adottata dai settentrionali per le colonne dell'interno, per i contrafforti mai.

[3] *Il duomo di Milano e la sua nuova facciata,* parte III.

[4] *Il sistema tricuspidale,* ecc., parte II, ove le ragioni di questo sistema e della facciata del Maitani sono sviluppate meglio e più largamente che qui non si faccia.

tarsi della tricuspide finale, la quale in sostanza non è che la cornice del quadro. A questo modo essi fecero delle facciate con tre cuspidi, non però tricuspidali.

Nè il Maitani fu il solo a sentire la bellezza di questo sistema organico ed unitario di porte secondo il concetto francese, e forse non fu neanche il primo. Giovanni pisano aveva già tentato introdurlo nella facciata del duomo di Siena, e sembra che l'esempio di Giovanni e di Lorenzo nostro trovasse ben presto imitatori: imperocchè noi vediamo adottato questo sistema nelle porte del San Giovanni della stessa Siena, ed in quelle del duomo di Grosseto, non che nelle altre del duomo di Genova; e se si avesse a dar retta a certi indizi che ci vengono offerti dalle loro ossature murarie, anche la facciata del duomo di Arezzo e quella del San Petronio di Bologna parrebbe che in origine fossero destinate ad aver porte di questa fatta; cosicchè io credo che se il Risorgimento non fosse sopraggiunto a guastare ogni cosa, questo bellissimo e grandiosissimo sistema di porte avrebbe finito coll'entrare nelle consuetudini dell'arte nazionale; ed appunto anche per questo (senza dire dei tanti pregi che lo raccomandano) mi sarebbe piaciuto molto che esso venisse adottato ancora nella facciata di Santa Maria del Fiore, in luogo di quelle porte a tabernacolo tutte slegate fra loro e col resto; le quali, se stanno nei fianchi, ove non potrebbero farsi in altro modo, parmi disdicano assai a quell'impronta di grandiosità, di unità e di legame a cui deve sempre ispirarsi un'opera d'arte grandissima.

È stato detto, e sono stato io stesso a dirlo fra i primi, che il sistema tricuspidale è un sistema falso, perchè non si lega alle linee costruttive ed organiche dell'edifizio, e questo è verissimo. Noi però abbiamo spiegato più sopra quali siano le cause di questo fatto, e come il vizio ripeta origine, non già da colpa del Maitani, sì veramente dal genio e dalle tendenze del nuovo stile, e dalla costituzione organica delle nostre chiese, insufficiente a secondarlo. Ma, o noi bisogna rinunziare a una facciata che sia veramente ogivale, o bisogna rassegnarsi ad averla su in alto slegata colla sua chiesa. Lo stile ogivale vuole per sua natura andarsene in alto e chiudersi con terminazioni cuspidate; oltremonte queste terminazioni corrispondono alla inclinazione dei tetti, combaciano con essi e stanno bene; da noi invece questo slancio e questo combaciamento sono impossibili, di qui il disaccordo e le oziosità. È il caso stesso del fastigio greco-romano, che trasportato sulle rive del Tamigi e della Neva discorda con l'ardita pendenza dei tetti nordici, e si manifesta apertamente siccome cosa convenzionale e importata. I settentrionali, col sistema turriforme delle loro facciate chiesastiche, seppero trovare un modo felicissimo di ottemperare alle esigenze dell'ogivalismo, e poterono andar su in alto quanto vollero senza creare oziosità. Con tutto ciò e ad onta di tutto ciò anch'essi, se non li avesse favoriti il clima con la pendenza dei tetti, nella cuspide finale della nave mediana ci avrebbero dato una ventola oziosa nè più nè meno di quella di Orvieto. Non siamo dunque troppo corrivi ad aggravare la mano sopra il nostro Lorenzo, e soprattutto non dimentichiamo che quello suo fu un primo tentativo, che nessuno nacque perfetto, tranne Minerva dal capo di Giove, e che questa è una favola. Se il Risorgimento non avesse ucciso la tradizione architettonica che fino al secolo XV s'era sempre conservata ad onta di tante vicende di tempi, d'uomini e di cose, forse si sarebbe trovato un modo di rendere il sistema tricuspidale più logico e meglio legato al proprio edifizio; ma ormai non si può dar di cozzo nelle fata, e le cose bisogna prenderle come sono.

Facendo ragione pertanto alle difficoltà che ho detto, io trovo che l'opera del Maitani ci fornisce due utili ammaestramenti:

1° Che nelle facciate delle grandi chiese medioevali, le ragioni costruttive dell'edifizio non debbono imporsi tirannicamente, perchè quasi sempre in opposizione alle ragioni estetiche delle facciate medesime;

2° Che la composizione loro dev'esser lavoro di creazione ed opera grande ed originale, non il portato di una imitazione gretta e servile dei fianchi e del resto dell'edifizio, la quale non conduce ad altro che a meschine ricopie o a sfibrate parafrasi.

Questi precetti sarebbe ottima cosa che noi ce li imprimessimo bene nella mente, affinchè, allorquando ci prende vaghezza di far facciate alle nostre vecchie chiese che ancora non l'hanno, non s'abbia a correre il rischio di farci invece delle fiancate di faccia.

Forse a taluno, avvezzo a giudicare delle cose secondo la prima impressione, sembrerà strano che io, in passato così fiero nemico della tricuspide, venga oggi a inneggiarla, e penserà di cogliermi in contraddizione; ma questo pensiero dovrà presto dismetterlo, se, leggendo bene quello che allora io scrissi, vorrà convincersi che io non ho mai censurato il sistema tricuspidale in sè stesso, ma l'ho biasimato e avversato soltanto per la sbagliata e dannosa applicazione che voleva farsene alla facciata di Santa Maria del Fiore. Tanto è vero che, trattandosi del duomo di Milano, io sono stato l'unico che ho spezzato una lancia in favore di esso. E qui, per associazione d'idee, mi vien fatto di considerare quanto siamo curiosi noialtri moderni. Abbiamo preteso di far la facciata alle due più nobili e famose nostre cattedrali del medio evo, a quelle cioè di Firenze e di Milano. Al duomo di Firenze, che è il prototipo dell'orizzontalismo ad oltranza, si pretese applicarvi il sistema tricuspidale, che rappresenta il verticalismo al suo più alto grado; laddove poi nessuno ha pensato di associare le foggie cuspidali alla facciata del duomo di Milano, il quale, con quella sua foresta interminabile di pinacoli, di archi volanti e di altre salienze sarebbe stato tanto più disposto ad accoglierle. Io credo, e penso d'averlo dimostrato,[1] che alla facciata di questo duomo, per ragioni storiche ed estetiche e per necessità di ubicazione e di decoro, convenga anzitutto il sistema turriforme; ma certo, volendo uscire da questo, mi sembra che le foggie cuspidali si attaglierebbero meglio ad essa che non quelle torpide e non sempre eleganti terminazioni basilicali delle quali hanno voluto graziarla.

La vecchia pergamena col disegno tricuspidale del Maitani è, come si è detto pocanzi, il primo lampo della tricuspide balenato alla mente di lui, ma non ci rappresenta però neanch'essa la facciata come venne realmente eseguita; e questo non fa meraviglia, perchè abbiamo detto che anch'essa non era altro che uno studio. Il disegno definitivo dunque ci manca, ed è un danno; perchè così non sappiamo con sicurezza se le varianti che presenta l'edifizio sono dovute veramente a Lorenzo, o se vi furono introdotte dai suoi successori. Finchè si tratta di quelle parti della facciata che furono eseguite lui vivente, possiamo esser certi che le modificazioni sono opera sua. Nessun dubbio pertanto che tutta la parte inferiore della facciata, compreso l'andito e compreso altresì l'inquadramento dell'occhio maggiore, sia stata eseguita secondo il disegno del Maitani;[2] ma quanto al resto, e specialmente quanto alle cuspidi minori, che vennero costruite molti anni dopo la morte di lui, e che non consuonano al disegno che ce ne resta, noi non possiamo emettere un giudizio sicuro. Il Fumi sarebbe d'opinione che le cuspidi minori venissero modificate come sono ora nel 1373; essendochè nelle sue diligenti ricerche egli ha trovato che in quest'anno, essendosi scoperto un difetto nella costruzione della facciata, si fecero venire da Firenze i maestri Ambrogio e Francesco perchè vedessero il lavoro e avvisassero quello era a fare;[3] e può darsi benissimo ch'egli si apponga al vero. Però io non ne sono del tutto tranquillo. Il documento relativo dice che i detti maestri *venerunt ad videndum laborerium et defectum, quod dicitur esse factum in pariete anteriori ecclesie, et ad consulendum super eo quod esset faciendum.*[4] Oltrechè questo cenno fugace (e non ce n'è più altri) è troppo poco per portar lume nella questione, a me sembra che nel modo com'è espresso, esso, più che a una modificazione da introdursi nel disegno prestabilito, accenni ad un vero e proprio difetto incorso nel modo e nell'atto della costruzione; essendochè non si può a rigore chiamar difetto, e difetto *quod dicitur esse factum,* il desiderio che sorge di introdurre una variante in un disegno. E questa variante in che sarebbe consistita?

[1] *Il duomo di Milano,* ecc., parte III.

[2] Veramente l'ingrandimento dell'occhio maggiore venne eseguito dopo la morte di Lorenzo, e il Fumi dice che questo lavoro fu preso a farsi sotto il maestrato di Andrea di Ugolino nel 1354; ma, come apparisce chiaro dall'esame delle nostre tavole, non si fece altro che mandare ad esecuzione il disegno del Maitani.

Chi fosse vago di conoscere per esteso ed in tutti i loro particolari come procedessero i lavori della facciata, non ha che a consultare l'esposizione accuratissima che ne fa il Fumi nella parte II del suo precitato libro, dalla p. 27 alla p. 38.

[3] Fumi, *Il duomo d'Orvieto,* parte II, p. 31. Forse questo Francesco fu quel Francesco Salvetti che in questi tempi servì come capo maestro l'Opera di Santa Maria del Fiore; ed Ambrogio è quell'Ambrogio di Lenzo o Lenzi che trovasi spesso chiamato allora a consigliare intorno ai lavori di detta chiesa.

[4] Ivi, p. 73.

Stando veramente alla parte sostanziale, essa sarebbe consistita nel fare alquanto più acuminate le cuspidi minori, che nel disegno o studio del Maitani erano presso a poco equilatere. Ecco ora quello ch'io vo pensando fra me stesso. Che il Maitani in un lavoro di primo getto, com'è appunto quel suo studio, mettesse giù quelle cuspidi equilatere o quasi, questo non mi fa meraviglia, sia perchè l'ottimo non si raggiunge alla prima, sia perchè il triangolo equilatero, oltre a rappresentare allora il triangolo per eccellenza, il triangolo per antonomasia,[1] era quello che per la temperanza della sua acuità si addiceva meglio d'ogni altro al genio dell'arte nostrana. Quello però che mi par difficile si è, che Lorenzo, tornandovi sopra col suo gran senso artistico, non s'accorgesse che quelle cuspidi equilatere messe sopra alle cuspidi delle porte, tanto più aguzze e sviluppate, riescivano troppo piccole e nane e facevano con esse un contrasto di linee non troppo bello, e che accorgendosene non sentisse il bisogno di correggerle, dando ad esse maggiore acuità, e per conseguenza maggiore sviluppo. Che se l'avesse realmente corrette, si sarebbe altresì accorto, che per non soffocar troppo la cuspide mediana con questo maggiore sviluppo dato alle cuspidi minori, occorreva abbassare la loro nascita quanto più fosse possibile, il che val quanto dire, sopprimere la loro linea triangolare di base e far così discendere la loro mossa iniziale fin giù all'andito sottoposto, come oggi appunto si vede. Questo pare a me che avrebbe dovuto fare il Maitani, e se lo avesse fatto, la modificazione di quelle cuspidi sarebbe anch'essa opera sua; ma torno a ripeterlo, su questo argomento si possono fare delle induzioni, ma non si può dir nulla con certezza.

Molto più certa è la modificazione introdotta nella cuspide mediana. Se si mette a confronto il vecchio bozzetto tricuspidale del Maitani con la facciata eseguita, si vedrà a colpo d'occhio che quest'ultima ha subìto una modificazione sull'alto dalla nave maggiore; imperocchè, mentre in quel disegno la cuspide mediana posa direttamente sull'inquadramento dell'occhio centrale, nella facciata invece fra quest'occhio e la cuspide è interposto un filare di dodici nicchie con statue, che dànno alla cuspide stessa un visibile rialzamento. È ben vero che anche qui potrebbe obiettarsi, non essere impedito il supporre che questo rialzamento figurasse anche nel disegno definitivo del Maitani, che oggi ci manca; ma a questa obiezione si può facilmente rispondere, che se questa modificazione fosse opera di Lorenzo, egli l'avrebbe fatta valendosi dello stile proprio e di quello del tempo suo, e diciamo pure che l'avrebbe fatta un po' meglio di quello che oggi si vede; ma siccome lo stile di quelle nicchie sa di classicismo e di Rinascimento, così non si può ammettere in buona logica che avrebbero sostituito questa decorazione a quella di Lorenzo, se quella di Lorenzo fosse veramente esistita; e bisogna credere invece che, trattandosi di cosa nuova, aggiuntavi verso la metà del quattrocento, costretti a decorarla di testa loro, la decorarono alla foggia dei quattrocentisti.

Alle diligenti ricerche dell'egregio Fumi dobbiamo anche la scoperta di questa aggiunta introdotta sull'alto della facciata. Le memorie da esso raccolte[2] ci fanno sapere che nell'ottobre del 1450 un maestro Isaia da Pisa, architetto e scultore appositamente chiamato, presentava un disegno del *frontone* o *frontespizio della facciata;* e il fatto di questo disegno fa subito capire che non si era paghi del disegno antico e che si tentava modificarlo. Pochi giorni dopo (9 ottobre 1450) il camarlingo dell'Opera, *ostendens designa vetera in dicta ecclesia et fabrica existentia, et ostendens designum factum per mag. Isayam,* chiede ai magnifici signori conservatori e ai soprastanti e ai cittadini congregati in solenne adunanza che deliberino intorno ad essi; e costoro dopo lunga e matura discussione, *de comuni concordia et ipsorum nemine discordante, deliberaverunt quod frontonus predictus prosequatur secundum proportionem aliorum factorum, et designa antiqua*

[1] Che il triangolo equilatero lo chiamassero per antonomasia *triangulum*, si rileva anche da una deliberazione dell'8 agosto 1456, riportata dal Fumi, a pp. 80-81, ove si dice: *deliberaverunt quod frontespitium fiat et fieri debeat ad triangulum.... et dictum frontespitium non exeat de triangulo, et si exit non possit exire ultra duos pedes, propter maiorem pulchritudinem.* È evidente che qui s'intende parlare d'un triangolo canonico, il quale non può essere altro che l'equilatero.

[2] Si consultino nella prelodata opera del Fumi dalla p. 32 alla p. 37, insieme ai relativi documenti che ivi si richiamano, ed ai quali vado io pure accennando.

existentia in dicta fabrica, con autorità al camarlingo di spendere le somme a ciò necessarie. E per essere più sicuri del fatto, fecero disegnare sul pavimento della chiesa il frontone stesso *tribus formis et mensuris,* [1] cioè con tutte e tre le cuspidi della tricuspide, ed esaminato il disegno in solenne ed apposita adunanza tenutasi il 10 marzo 1451, fu nuovamente confermato e deliberato, *quod frontonus prosequatur fieri et fiat mensura et forma maiori secundum conformitatem aliorum minorum hinc interpositorum.* Come si vede, fin qui prevaleva sempre il concetto di tener fermo il disegno antico. Ma sembra che il capomaestro dell'Opera, Giovannino di Meuccio da Siena, (che forse chi sa non fosse stato il primo a mettere il campo a rumore) non si appagasse troppo di questa deliberazione, epperciò mise fuori un suo disegno per il frontone, ed altro pure ne presentarono i maestri Francesco da Siena e Pietro da Como, che lavoravano alla fabbrica. E i soprastanti allora ordinarono a Pietro Mei, *qui intelligens est in tali opere,* che si mettesse d'accordo col capomaestro Giovannino per prendere dal disegno di lui e da quello dei maestri Francesco e Pietro le parti migliori e così proseguire il lavoro; e questo fu nel 18 agosto 1451. Ma uscito di carica in questo frattempo il capomaestro Giovannino, sembra che questo lavorio eclettico non avesse effetto. Perchè nel novembre successivo noi vediamo il nuovo capomaestro Antonio Federighi da Siena, che, noiato di perdere il tempo senza nulla concludere, domanda che cosa se ne deve fare di que' due disegni fatti per il frontone e messi in quelle due cornici. E i soprastanti deliberano, *quod dictus caput magister sit cum aliquis aliis hominibus qui sciant designare, et quidquid inter ipsos deliberatum fuerit prosequatur.* Che cosa fece il capomaestro Federighi in seguito a questa deliberazione? Non si sa. Sappiamo soltanto che il 28 febbraio 1452 fu ordinato al detto capomaestro, che faccia due disegni di diversi scultori (?), oppure ne faccia uno solo, e l'altro lo facciano Francesco e Pietro da Como, eppoi si abbia adunanza dei signori conservatori e di molti altri cittadini, e si prosegua come essi delibereranno. [2] Questa deliberazione, come si vede, è di colore piuttosto oscuro, e tanto più oscura diventa per il fatto che essa è l'ultima che ci parli di questo frontone, cosicchè intorno al medesimo non ne sappiamo più altro. Chi erano questi scultori che dovevano disegnare il frontone insieme al capomaestro Federighi? E perchè questa società? Si valse egli di essi? Lo disegnò da solo? E i maestri Francesco e Pietro presentarono un disegno nuovo, o si contentarono di quello già fatto? E il disegno che poi venne eseguito appartiene veramente ad alcuno di essi? ed a chi?... Mistero su tutta la linea.

Nel Museo dell'Opera del duomo si conserva sempre un'antica pergamena col disegno del frontone modificato, ed anche della pubblicazione di questa dobbiamo essere grati all'egregio cav. Fumi. Di chi sia veramente questo disegno non si sa, sappiamo soltanto che non è quello che fu poi mandato ad esecuzione, perchè questa è cosa che si vede subito dal confronto. Anch'esso però si fonda sul rialzamento della cuspide mediana, e il divario sostanziale che presenta

[1] Da questa dizione parrebbe ad un tratto che sul pavimento della chiesa si fossero disegnati 3 frontoni diversi in 3 differenti forme e misure; ma, se ben si riflette a quel che si è detto ed a quello che poi si dice, dovremo convincersi che qui si tratta di un disegno solo comprendente le 3 diverse cuspidi della tricuspide. Infatti lo scopo che adesso si proponevano era quello di vedere se la cuspide mediana rialzata e modificata si legava ed armonizzava con le cuspidi minori meglio di quello che fosse negli antichi disegni della facciata. Questi disegni rappresentavano senza dubbio la tricuspide nella sua integrità, epperciò davano ragione del connubio delle 3 cuspidi. Bisognava adesso rendersi altrettanta ragione del disegno nuovo, epperciò occorreva associarlo anch'esso alle cuspidi minori di forma e misura diversa. Di qui il disegno della tricuspide sullo spazzo della chiesa. In questo intendimento ci confermano anche le parole usate nella deliberazione resa intorno al disegno medesimo. Infatti in essa si dice, che il frontone si seguiti a fare e si faccia nella misura e forma più grande *secundum conformitatem aliorum minorum hinc interpositorum,* cioè secondo quella relazione di misure che ha con le cuspidi minori interposte. Nell'ipotesi opposta di 3 disegni di forma e misura diversa, bisogna convenire che questa deliberazione avrebbe assai poco senso.

[2] Non occorre dire che tutti questi estratti di deliberazioni da me citati finora io li ho desunti dalla parte II della precitata opera del cav. Fumi.

è che in esso tutte le opere plastiche che contornano l'occhio maggiore sono a bassorilievo, anzichè in istatua, come poi fu fatto; e questo forse giova meglio alla quiete del fondo sul quale l'occhio stesso campisce, ed alla intonazione generale della facciata. Quanto poi allo stile, è inutile il dire che sente anch'esso di classicismo, e che perciò non è niente più accomodato allo stile della facciata di quello della decorazione che gli fu preferita. Un'altra variante si osserva in cotesto disegno, e sta in questo: che lungo il sopravanzo della nave mediana ciascuno dei grandi pilastri è tagliato da tre cornicette orizzontali poste fra loro ad uguale distanza e che lì nascono e muoiono, senza uno scopo. Nell'atto pratico ce ne hanno fatte due sole, e avrebbero fatto meglio a risparmiarsi anche queste e a non farcene punte, come con savio accorgimento aveva disposto Lorenzo nostro; perchè cotesta insulsa ostentazione d'orizzontalismo, vizio anch'esso dell'età, nuoce all'insieme dell'opera, e contrasta alle tendenze dello stile ed all'intendimento del suo architetto. Ma torneremo fra poco su questo proposito.

Dimenticavo dire che il rialzamento dato alla cuspide mediana coll'interposizione di quel filare di nicchie, si portò dietro per necessaria conseguenza il corrispondente allungamento dei due pilastri che la fiancheggiano.

Mi resta adesso a dir qualche cosa intorno al merito di questa modificazione. Egregiamente si espresse il Fumi allorquando scriveva, che queste variazioni « se in parte giovarono all'ascendenza delle masse e alle proporzioni generali della fronte, fecero sentire, quanto all'esecuzione, la differenza d'un altro stile, dove la forma non si può dire che risponda perfettamente " all'intenzione dell'arte " come avrebbe detto il divino poeta ». [1] E veramente, guardando il vecchio disegno tricuspidale di Lorenzo nostro, non siamo del tutto esenti dal dubbio che in esso la cuspide mediana sia un po' sopraffatta dalle sue laterali; e questo dubbio si dovette sempre più rafforzare, allorquando, cresciutasi a queste ultime due l'acuità e lo sviluppo, esse andarono a gittarsi sempre più in alto. Allora naturalmente dovè farsi sentita la necessità di mandar più su anche la cuspide maggiore, e di qui l'origine della variante di cui abbiamo parlato. La quale senza dubbio ha introdotto molta più armonia e spigliatezza nel contorno generale, per cui può dirsi senza ritegno che sotto questo punto di vista l'insieme dell'opera se n'è avvantaggiato. Ma si può egli dire altrettanto per ciò che concerne i partiti architettonici nel campo della facciata? Il Fumi rileva la discrepanza dello stile, ed ha piena ragione; ma vi è anche di peggio. Il Maitani nel suo vecchio disegno aveva inquadrato il suo occhio centrale in modo stupendo, ove alla finezza ed alla eleganza dei particolari era congiunto un organismo che nulla lasciava a desiderare: di sotto la loggetta, di sopra la cuspide, dai lati i pilastri, e così l'occhio centrale era da ogni parte saldamente legato ai grandi fattori architettonici della facciata. Ma ecco che le esigenze estetiche del contorno terminale impongono una modificazione. S'inalza la cuspide, ad essa ed all'occhio mediano s'interpone un filare di nicchie con statue.... e che cosa n'avviene? Quell'organismo mirabile, quel bellissimo inquadramento dell'occhio centrale così bene studiato da Lorenzo nostro sono distrutti, e quell'occhio apparisce adesso slegato e fuori di suo posto, quasichè per una causa qualsiasi fosse scivolato giù abbasso. E in verità, prima della pubblicazione fatta dal Fumi, io non mi potevo dar ragione e pace di così strano spostamento.

A mettere poi sempre più in evidenza questo slegamento dell'occhio centrale ha concorso tutta quella congerie di nicchie che gli si è cacciata d'attorno, di qua, di là e di sopra; la quale facendo apparire tutta alveolata e corrosa la superficie su cui campisce, lo ha quasi tutto scalzato all'intorno ed ha reso sempre più sensibile il suo isolamento dalle linee fondamentali della facciata. Alludevo appunto a questo sconcio più sopra, allorquando dissi che su quel fondo, alle nicchie e alle statue sarebbero stati forse da preferirsi i bassorilievi, imperocchè l'occhio in tal modo avrebbe avuto un campo, se non più organico, almeno più quieto e più saldo.

Quello però che non arrivo a capire è come mai per rialzare la cuspide mediana non s'abbia fatto ricorso a quel temperamento ch'era il più naturale di tutti, e che veniva in qualche modo suggerito dal disegno stesso del Maitani. Non arrivo cioè a capire come mai, invece di ricor-

[1] Op. cit., a p. 38.

rere a quel filare di bassorilievi o di nicchie che hanno guastato l'occhio centrale e l'organismo dell'insieme, non abbiano invece ripetuto anche al disopra dell'occhio quell'andito stesso o loggetta che gli ricorre al disotto, e che ha presso a poco l'altezza medesima. La ripetizione di quest'andito, magari a loggie cieche, avrebbe conservato all'occhio il suo incentramento, lo avrebbe inquadrato in modo regolare ed organico, ed avrebbe cresciuto maestà al finale e alla cuspide sovrapposta, figurando con quei suoi archetti a modo di cornice, come dicevano allora, *imbeccatellata*. Questo temperamento avrebbe evitato altresì un altro dissenso che oggi s'è introdotto in quella regione della facciata: imperocchè mentre la facciata in tutte le altre parti si può dire che sia tutta musaico e niente statuaria, qui invece è tutta statuaria e niente musaico. Questi risultati benefici non potevano conseguirsi che col mezzo d'un partito esclusivamente architettonico. Quel filare di nicchie ripiene di statue, ove le linee predominanti sono scultorie, non raggiunge lo scopo: le linee scultorie non possono mai legare, inquadrare e ricondurre nella composizione l'organismo come le vere e proprie linee di architettura. Ma forse queste linee architettoniche erano troppo medioevali per quell'età ebbra di Risorgimento, e di qui la ripugnanza ed il danno. Imperocchè se si fosse ripetuto l'andito anche là sopra, bisognava bene ripeterlo identicamente: se ci avessero fatto invece una loggetta bastarda sullo stile del quattrocento, vi sarebbe stato il rischio che Michelangelo, e con ragione, vi avesse ravvisato daccapo la famosa *gabbia da grilli*.

Mi rimane adesso a dire qualche cosa dei musaici, che materialmente ed esteticamente sono tanta parte della facciata.

Senza entrare nel loro merito particolare, dirò soltanto che essi nella massima parte hanno il peccato grosso (direi anche mortale) d'esser opera del tempo moderno. Non che la nostra facciata non avesse già i suoi musaici antichi; chè vi lavorarono, fra gli altri, Consiglio di Monteleone, l'Orcagna, Ugolino d'Ilario, Pietro di Puccio, conosciuto anche come Pietro di Orvieto, specialmente per le pitture del Camposanto di Pisa, fra Giovanni Leonardelli, Nello di Iacomino da Roma, Giovanni di Neri Todinello, tutti del secolo XIV, e il Ghirlandaio e vari altri del secolo XV; ma disgraziatamente cotesti musaici si guastarono e non ne rimase altro che quello nella cuspide della porta mediana con la data del 1366, e qualche altro piccolo frammento del 1355. Tutti i rimanenti son roba moderna, e per giunta mediocre; migliore di tutti quello della gran cuspide mediana rifatto nel 1836 prendendosi a modello una composizione di Sano di Pietro da Siena, rappresentante l'incoronazione della Vergine. Del resto, fra i molti peccati che ha il Risorgimento al cospetto dell'architettura, uno dei capitali si è quello di avere infranto il connubio delle tre arti sorelle. Presso tutti i popoli del mondo, a partire dai tempi più remoti, e tanto più poi nel medio evo, l'architettura, la pittura e la scultura procedettero sempre indissolubilmente congiunte: dirò di più, la scultura e la pittura furono sempre ancelle subalterne dell'architettura. La pittura poi (e conseguentemente il musaico) fu considerata fino alla Rinascenza come un complemento decorativo dell'edifizio, intimamente legato alle sue masse ed alle sue linee e destinato ad arricchire e mettere in miglior vista le masse e le linee medesime. Col Risorgimento quest'intimo e bel connubio delle arti venne addirittura a cessare, e fra l'architettura e la pittura in ispecie la separazione fu completa e fatale. Il pittore non si occupò più che a dipinger tavole e tele nel proprio studio e per conto proprio, e dice benissimo il Viollet-Le-Duc, « tanto esso che l'architetto attesero ogni giorno più a scavare l'abisso che li separava, ed allorquando qualche volta tentarono di incontrarsi su di un terreno comune, trovarono che non s'intendevano più, e che volendo operare d'accordo non esisteva più legame che potesse riunirli ». [1] Ed in fatti da quel tempo in poi le pitture murali ed i musaici che si pretesero fare a decorazione degli edifizi non furono che altrettanti quadri appiccicati là in qualche luogo senza nessun rispetto alle linee architettoniche, sì anzi a loro continuo dispetto ed offesa. Ed a questo modo appunto son fatti i musaici moderni della facciata del duomo di Orvieto, che sciupano, sfondano, sbranano e fanno strazio di quel nobile edifizio, specialmente poi quelli delle cuspidi minori, che architettonicamente

[1] *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, t. VII, alla voce *Peinture*, p. 58.

parlando sono addirittura esecrabili. Per la qualcosa io sarei tentato a far voti che i buoni Orvietani a poco a poco cercassero di tôrre via coteste sconcezze, sostituendo loro dei musaici fatti al modo convenzionale e secondo le regole degli antichi maestri. Tolte di mezzo quelle immense toppe chiassose e sguaiate, il monumento ne avrebbe benefizio grandissimo.

Ma ho il dubbio che questi musaici abbiano addosso anche un altro peccato. Se non m'inganno addirittura, a me pare, che, come oggi sono fatti, abbiano le figure fuori della scala dell'edifizio, cioè troppo colossali rispetto alla facciata, la cui grandezza apparente rimane perciò impicciolita al confronto. Nel campo della lunetta della porta mediana sta scolpita sotto un padiglione l'immagine di Nostra Donna, titolare della chiesa, e questa per regola dovrebbe essere la maggiore e principal figura della facciata. Ora, se si ragguagliano le figure degli angeli che reggono cotesto padiglione a quelle che campeggiano sui musaici, troviamo che queste ultime sono almeno il doppio più grandi delle prime. Lo stesso squilibrio di proporzione vi è fra le figure del musaico e le statue che sono nelle nicchie all'intorno e al di sopra dell'occhio maggiore; per cui, oltre il difetto della statura esagerata, abbiamo anche il dualismo spiacente fra le dimensioni delle sculture e quelle dei musaici; e questo mi sembra che non giovi all'armonia complessiva dell'opera. Anche maggiore poi è il dissenso fra le figure del musaico e le linee architettoniche, segnatamente rispetto all'andito o loggetta che ricorre lungo tutta la facciata: imperocchè, se quei gigantacci che armeggiano sui musaici delle pareti, assunta carne e movenza, dovessero per mala ventura loro passeggiare sotto quell'andito, per larghezza forse non vi entrerebbero, e per altezza sarebbero costretti a camminarvi quasi carponi. Nessuna miglior prova di questa per dimostrare il vizio della scala che vi è in coteste figure, e come esse siano perciò in discordia colle sculture e colla architettura della facciata.

Io non se fosse nella mente di Lorenzo che coteste figure dovessero assumere dimensioni di quella fatta, imperocchè le storie del musaico si presero a fare assai dopo la morte di lui, e la prima menzione che abbiamo di esse discende al 1345. Se dovesse desumersi dagli accenni che traspariscono qua e là ne' suoi disegni, e segnatamente in quello monocuspidale, e dalle opere scultorie eseguite lui vivente, parrebbe che egli avesse in animo di dare alle figure in musaico delle dimensioni assai più temperate; presunzione che acquista forza tanto maggiore se si ripensa alle piccole dimensioni in cui sono state trattate le storie dei quattro bassorilievi famosi. Io credo pertanto che, se un giorno si avesse la buona ispirazione di mutare quei disadatti musaici, forse sarebbe bene studiare se avessero a riformarsi anche sotto il punto di vista che ho detto. E sarebbe altresì da studiarsi se, dismessa quella foggia di lenzuolo calato o di arazzo che oggi hanno, foggia non troppo architettonica nè medioevale, non fosse per avventura preferibile assumessero un assetto che meglio secondasse le linee della facciata, girando per esempio, le balze all'intorno dei loro campi, e specialmente lungo le cuspidi delle porte, com'era appunto il costume del medio evo ogni qualvolta le cuspidi si facevano campire su di un fondo policromo. Questa però è cosa che la dico dubitativamente, e che dovrebbe esser soggetto di prova.

Si dirà forse che, correggendo a questo modo, noi introdurremmo nella facciata roba di nostro, epperciò non osserveremmo le buone regole che presiedono ai restuari degli antichi edifizi. Queste regole le rispetto moltissimo anch' io, e le rispetto tanto che in un restauro vorrei non si variasse d'un millimetro nemmeno la grandezza d'ogni concio o pietra liscia che si va mutando. E certo, se quei musaici fossero opera del Maitani o del suo tempo o dei tempi che di poco gli successero, buoni o cattivi che fossero, io credo che, in ossequio alla storia dell'arte e del monumento, bisognerebbe tenerseli. E per la stessa ragione di ossequio mi rassegnerei a tenerli anche se fossero opera di tempi posteriori, a patto però che fossero fattura egregia di egregi artisti; ma quali essi sono opera mediocre e malintesa e discordantissima di artefici del tempo barocco, io non so qual vèto potrebbe esservi alla loro rinnovazione; e non so capire per qual ragione cotesti barocchi dovrebbero avere il diritto d'imporsi a noi col loro capriccio e con la loro ignoranza, e non noi a loro col nostro raziocinio e la nostra scienza.

Per la stessa ragione io credo che anche dal lato architettonico potremmo permetterci nella facciata certe modificazioni di poca importanza in sè stesse, ma che però gioverebbero molto al

di lei buon effetto, e varrebbero a ricondurla meglio all'intenzione del suo grande inventore. Così, per esempio, io credo che nei pilastri che fiancheggiano la nave maggiore si potrebbero benissimo sopprimere su in alto quelle cornicette di cui ho parlato più sopra, che nascono e muoiono lì, che non erano nel disegno e nella mente di Lorenzo, che sono contrarie allo stile, e che non hanno ragione di essere, nè scopo alcuno, tranne quello di tagliare il moto ascendente dei pilastri stessi, e di ingoffire il contorno finale della facciata, esercitando un'azione funesta sulla movenza delle cuspidi. Si tappino infatti per un momento quelle cornici, e si vedrà subito come acquistino slancio i pilastri, e come le cuspidi minori si abbassino, e si sollevi al confronto la cuspide mediana. Imperocchè quelle cornicette, poste là dove prendon mossa le cuspidi minori, vengono in qualche modo a reintegrare virtualmente quella linea triangolare di base che fu già soppressa nelle cuspidi stesse appunto allo scopo di abbassarne la nascita fin giù all'andito sottoposto, e rendere così più spigliata all'occhio la nave mediana; e con questa malaugurata reintegrazione esse vengono per conseguenza a distruggere il beneficio che allora si volle e che fu conseguito.

Sarebbe anche da studiarsi se i pinacoli dei quattro grandi pilastri, tolti quegli altarini e birilletti di cui li ha graziati l'età moderna, non potessero con opportune modificazioni ricondursi, o ravvicinarsi almeno, alla forma bellissima disegnata per essi dal nostro Lorenzo, e rientrare così nello stile.... Orvieto è città che ha uomini delle cose patrie amantissimi, i quali concentrano le loro cure amorose ed assidue sul suo magnifico duomo, e basti per tutti l'esempio egregio del cav. Luigi Fumi; ed ha altresì chiari ed insigni artisti che con sapienti e coscienziosi restauri cercano di restituire alla chiesa stupenda l'antico lustro e la fisonomia primitiva, cosicchè è da sperarsi bene là dove si trovano elementi tanto propizi al ben fare.

La facciata del duomo di Orvieto, questa bellissima fra le facciate delle chiese italiane, questo parto felice ed originalissimo del genio di Lorenzo del Maitano, ha soggiaciuto alla sorte di tutte quelle opere che, per la loro imponenza, prima di giungere a finizione si vedono passar dinanzi le generazioni degli uomini; ed è perciò dovuta arrivare a noi con qualche neo sul volto che ne altera un poco la pristina formosità. Ad onta di ciò tali e tante sono le bellezze dell'opera che si può passar sopra alle conseguenze di questo fatto. Per farsi un concetto adeguato di questa facciata unica nel suo genere, bisogna vederla. Ed io dico che se si potesse trasportare davanti ad essa un dormiente, eppoi svegliarlo ad un tratto, allorquando il sole vòlto all'occaso l'indora tutta coi suoi raggi, costui si crederebbe d'esser trasportato nella regione dei sogni incantati ed allucinato da una beata visione.

Livorno, 15 luglio 1891.

A. Nardini Despotti Mospignotti.

LE STATUE FUNERARIE

DI LODOVICO IL MORO E DI BEATRICE D'ESTE ALLA CERTOSA DI PAVIA



Ricordano il profondo dolore provato da Lodovico il Moro per la morte di Beatrice, le due statue giacenti, scolpite da Cristoforo Solari detto il Gobbo, ora custodite nella Certosa di Pavia come le sole reliquie del sontuoso monumento funerario innalzato da Lodovico nella chiesa di Santa Maria alle Grazie in Milano.

Beatrice, ai 29 di gennaio del 1497, moriva di parto a soli 23 anni; era stata nella giornata stessa a diporto per Milano in carrozzella; aveva pregato sulla tomba di Bianca Sanseverino, figlia spuria di suo marito; la sera aveva danzato. Atterrito per la morte così inattesa della diletta consorte, Lodovico, abbandonate le cure dello Stato e rifiutando ogni parola di conforto, si era racchiuso in una camera « tutta di panni negri, serada la finestra, a lume di candela, senza visitatione ».[1] Poi, abbandonandosi ad una reazione di sentimenti religiosi, per un mese di seguito, nella chiesa di Santa Maria alle Grazie fece ardere cento torcie, e celebrare cento messe di suffragio, alle quali egli assisteva: più tardi donava alla chiesa molti paramenti ricchissimi di broccato d'oro e di velluto, argenti, croci, candelieri, il tutto da servire nelle officiature « per l'anima della quondam Ill.ma Ducissa felicis memoriae ».[2]

In mezzo a tutte queste disposizioni prese per onorare la memoria della consorte, Lodovico non indugiava a decretare l'erezione di un monumento funerario che avesse ad accogliere decorosamente la salma di Beatrice, predisponendo al tempo stesso l'urna nella quale egli intendeva riposare, vestito cogli abiti ducali, accanto a lei, « non modo dulci conjugi sed principatu sociae » come ebbe a scrivere l'imperatore Massimiliano nella lettera di condoglianza a Lodovico. Infatti, pochi giorni dopo la morte di Beatrice, il duca aveva dato incarico a Battista Sfrondato di comperare a Venezia « li marmori da Carrara secondo le misure et pesi haveva ordinato el Gobo, per fare la fabrica designata in S.ta Maria da le Gratie ».[3] E alla fine di giugno di quell'anno, il duca,

[1] Vedi *Diarii di Marin Sanudo,* all'anno 1497.

[2] L'elenco degli oggetti donati da Lodovico il Moro, in quella circostanza, alla chiesa di Santa Maria alle Grazie, venne pubblicato da Girolamo D'Adda, e fu trascritto da un prezioso codicetto in una miniatura del quale è rappresentato Lodovico in atto di fare la donazione. (Vedi *Archivio Storico Lombardo,* anno I, fasc. I, e il libro: *Il convento e la chiesa delle Grazie,* Milano, 1879).

[3] Lettere di Battista Sfondrati al duca, da Venezia, in data 18 aprile 1497. (Vedi *La chiesa di Santa Maria alle Grazie in Milano,* Milano, 1879).



LODOVICO IL MORO.



BEATRICE D'ESTE.

enumerando le varie opere di cui affidava la sollecita esecuzione al marchesino Stanga, ordinava « de vedere sel Gobbo, ultra la Sepoltura, potesse fare parte de l'altare in l'anno presente, per il quale s'intenda se tutti li marmori li sono, et se ne mancasse parte se mandino a torre di presente a Venezia o Carrara ».

« Item perchè la Sepoltura sia finita tutta in un tempo, se soliciti el Gobbo a trovare el Coperchio et ad attendere a tutte le altre cose li vano, in modo che quando sara finito el nauello (avello) sia fornito el resto della sepoltura ».

Pare che la provvista dei marmi a Venezia non si potesse fare con quella sollecitudine che era desiderata dal duca, giacchè vediamo Cristoforo Solari ricevere dai frati della Certosa di Pavia il marmo che gli occorreva,[1] come risulta dal seguente interessante documento:

« Die decimatertia septembris.

« Io Xpforo da Sollaro dicto el Gobbo, ducale scultore, confesso havere havuto da li venerabili frati de la Certosa de Pavia pezi undici de marmore da Carrara de la mesura infrascripta, in summa centinaja centoquarantadue libre 20 al peso de Pavia da oncie 28 la libra, la quale ma consegnato a casa sopra carra sette e de ordinatione del nostro Ill.mo S. per uso de la sepoltura ma ordinato la S. sua se faza ad S. Maria da le Gratie a Milano ».

Non meno interessante è questa chiusa del documento che prova come non ancora l'artista avesse imparato a scrivere: « In fede non sapendo lui scrivere ad richiesta son io Francesco Coyso me sono scripto et sottoscripto de mano mia ».[2]

Riguardo alla forma e all'importanza del monumento funerario non ci giunse alcuna notizia positiva: il Vasari ci dice solo che il sarcofago era stato disegnato da G. Giacomo della Porta, e il Corio riferisce che il lavoro costò più di 15,000 scudi d'oro. Di fronte a tale incertezza di date, riesce di qualche interesse la breve menzione del monumento, fatta da Pasquier Lemoyne nel diario ch'egli scrisse seguendo, come *portier ordinaire* di Francesco I, l'esercito francese nella spedizione d'Italia del 1515; in questo diario, stampato a Parigi nel 1525, e divenuto ormai rarissimo non essendo note che tre copie, una a Londra e due a Parigi nella Biblioteca nazionale, il Pasquier, dopo aver giudicato « l'église Saincte Marie de grace couuent des frères prescheurs de sainct dominique la plus belle et singuliere eglise de toutes les autres eglise de Millan », nota fra le varie « singularitez la sepulture de Beatrix femme du more est esleué en hault bien richement et dessoulez pres terre notre seigneur en tombeau ».[3]

Da questo breve cenno si può arguire come il monumento sia stato effettivamente eretto ed ultimato prima della fuga di Lodovico il Moro da Milano, contrariamente all'opinione generalmente accolta che l'invasione francese abbia sospeso l'erezione del monumento.[4] Rimane quindi accertato che il lavoro del Solari venne compiuto negli anni 1497-1499.

[1] In altre occasioni, i frati della Certosa di Pavia fornirono marmo di Carrara pei lavori del duca: così in un indice di scritture dal 1494 al 1499 appartenenti alla Certosa di Pavia rinvenuto negli Archivi di Stato di Milano, si trova come, per ordine del duca, il monastero della Certosa consegnasse a mastro Bramante alcuni pezzi di marmo di Carrara per fare gli stemmi sulla porta del castello di Milano, la quale consegna venne effettuata nel 1499. (Vedi *Castello di Milano sotto il dominio degli Sforza*, pp. 196-217). Si può spiegare questo ricordando come, specialmente nell'ultimo decennio del secolo xv, avessero un grande sviluppo i lavori della facciata della Certosa, di modo che il cantiere dei lavori doveva essere sempre fornito di una notevole quantità di marmo carrarese.

[2] È a notarsi che nel 1517 Cristoforo Solari ebbe a prender parte ai lavori pel tracciamento del canale navigabile dall'Adda a Milano, e nel libro pubblicato da Carlo Pagnani in Milano l'anno 1520 col titolo: *Decretum super flumine Abduæ reddendo nauigabili Mediolanum usque*, etc., si trova così menzionato: « *Magister Christophorus Solarius, Gobbus nuncupatus, pariter ex ingenieriis præfatæ Comunitatis* ». A quell'epoca il Solari aveva appreso a scrivere giacchè nella relazione della Commissione civica sui lavori del canale si legge: « *Ego Christophorus Solarius omnibus supradictis interfui et me subscripsi* ».

[3] Vedi *Notizie sconosciute sulle città di Pavia e Milano al principio del secolo XVI*, in *Archivio Storico Lombardo*, anno XVII, fasc. II, 1890.

[4] Tre anni or sono, sgombrandosi i porticati del piccolo chiostro attiguo alla chiesa, si rinvenne una tavoletta in marmo nero, riquadrata, colle parole incise:

BEATRIX
DUX

Fra le primissime disposizioni adottate in conformità a quelle prescrizioni sulle sepolture che formarono particolare argomento del Concilio di Trento, deve essere annoverata la scomposizione, avvenuta nel 1564, del monumento funerario di Beatrice, perchè, assai probabilmente, si trovava addossato all'altare eseguito dallo stesso Solari, come risulta dalle sovraccennate disposizioni di Lodovico. La salma di Beatrice venne deposta in fondo al coro, sotto la medesima pietra che copriva i figli suoi Leone, Sforza e Bianca, nel posto in cui per tradizione si continuò ad incensare nel giorno della commemorazione dei defunti: le varie parti del monumento, fra le quali il Cristo nel Sepolcro menzionato dal Pasquier, andarono disperse [1] e fu gran ventura che in quella circostanza Oldrado Lampugnano, per scudi 38, acquistasse le due statue giacenti, probabilmente per incarico dei Certosini, risultando che le due sculture vennero nel 1564 trasportate alla Certosa di Pavia: ben naturale ci deve apparire tale interessamento dei Certosini ad assicurarsi le statue del duca e di Beatrice, pensando come a quell'epoca dovesse mantenersi ancor vivo, per tradizione orale, il ricordo delle visite fatte dai duchi alla Certosa, e dell'interesse da questi dimostrato per il tempio. Basta leggere la lettera che Lodovico scrisse da Pavia ad Isabella d'Este il 12 giugno 1491, per vedere come il duca si occupasse dei lavori del tempio, e come la giovane duchessa si compiacesse del soggiorno nella Certosa:

« Essendo andato questi dì alla Certosa, il qual loco la S. V. ha veduto, et parendomi chel' choro non fosse secundo la decentia del resto de lo hedifitio gli ritornai heri l'altro et lo feci ruinare designandolo come haveva ad stare. [2] Et quando ritornava a casa li Ill.^{mi} S.^{ri} Duca et Duchessa et la Ill.^{a} mia consorte me veneno incontra et venendo per asaltarmi a lo improviso, io feci tre squadre de la comitiva era con mi che era però la più parte con mulle, et me li acostai ordinatamente in modo facessimo una bella messedata, et cum questo se ne venimo a casa a veder correre alcuni gioveni che erano armati a le tele, et poi andassimo a cena. Et essendo venuto voglia anche a le prefate S.^{re} Duchesse de andar anchora loro a la Certosa, li andarono heri matina, et quando erano per ritornar a casa io li andai incontra et trovai che le prefate Duchesse erano cum le donne loro tutte vestite a la turchesca. De la quale fogia è stata lo autore la prefata mia consorte che l'ha facta fare in una nocte: de la qual cosa sicome la gli e reuscita cum gratia, cusì ne ho preso incredibile dilectatione ». [3]

È a ritenere che le due sculture trasportate alla Certosa siano state tosto murate verticalmente nella parete della piccola abside della navata trasversale, dietro a quel monumento funerario, scolpito da Cristoforo Romano, nel quale due anni prima era stata riposta la salma di G. Galeazzo Visconti. Le due statue giacenti di G. Galeazzo e di Lodovico il Moro, così ravvicinate, segnavano pei Certosini i termini di quel periodo, di poco più di un secolo, ch'era bastato a fare della Certosa di Pavia lo splendido museo d'arte che oggi ancora ammiriamo.

Le due statue di Lodovico e Beatrice conservarono quel collocamento anormale sino al principio del nostro secolo: infatti a p. 43 della *Visita erudita della insigne Basilica della Certosa di Pavia* pubblicata dal sac. Baggi nel 1817 si legge: « le due statue di marmo che prima giacevano per terra, ed al presente sono incassate diritte nel muro dietro il detto mausoleo (di G. Galeazzo), rappresentano Lodovico il Moro e sua moglie di casa d'Este »; e nella *Descrizione della Certosa di Pavia* pubblicata a Milano nel 1818 si legge: « dietro questo isolato mausoleo, appoggiate al muro veggonsi due statue, o per meglio dire due figure a bassorilievo rappresentanti una Lodovico il Moro, e l'altra Beatrice di lui moglie, attribuite a Cristoforo Solari ». [4]

[1] Si volle asserire che il monumento funerario non era stato ultimato, fondandosi sul fatto che il cuscino sul quale posa la testa di Beatrice non porta gli ornamenti che si veggono sul cuscino di Lodovico: ma osservando come in tutto il resto la figura di Beatrice sia minuziosamente ultimata, si può ritenere che ad altra causa che non sia una sospensione improvvisa di lavoro, si debba questo fatto.

[2] Il lavoro cui accenna il duca nella sua lettera è quello degli stalli in legno riccamente intarsiati, opera iniziata nel 1486 dall'artefice Bartolomeo da Pola, sussidiato, si crede, dal Borgognone per i disegni degli scomparti figurati.

[3] Vedi *Delle relazioni di Isabella d'Este-Gonzaga con Lodovico e Beatrice Sforza*, di A. Luzio e R. Renier, in *Archivio Storico Lombardo*, anno XVII, fasc. I, 1890.

[4] Ancor oggidì si può riscontrare la posizione che occuparono le due statue dietro il mausoleo di G. Ga-

Invece, a p. 53 della piccola guida pubblicata nel 1836 in Milano col titolo: *Una visita alla Certosa presso Pavia,* si legge: « Fuori di questa sagrestia, nei due semicircoli laterali all'altare, una di contro all'altra furono collocate, *non ha guari,* le due statue marmoree giacenti sopra piedistallo, di Lodovico il Moro e di Beatrice sua moglie, lavoro di Cristoforo Solari detto il Gobbo, trasportate alla Certosa nel 1564 ». Fu dunque fra il 1818 e il 1836 che si provvide a dare alle due pregevoli scolture una più appropriata collocazione; se non che in quella circostanza non si pensò, o ben anche non si volle ripristinare le due scolture nella loro disposizione primitiva, quale risultava nettamente dal fatto che i due marmi erano lavorati in modo da potere essere accostati a formare una sola opera d'arte: invece vennero mantenuti separati e disposti sopra due distinti basamenti in marmo rosso venato.

Dovendosi in questi ultimi tempi procedere a qualche riparazione nei basamenti, parve a chi scrive queste notizie, si presentasse l'occasione favorevole per ricomporre le due parti del monumento, e procurare al tempo stesso un migliore collocamento dei due preziosi cimeli; poichè i basamenti sui quali questi erano stati collocati, riuscivano troppo alti per permettere di apprezzare l'effetto d'assieme delle sculture, e d'altra parte queste, essendo collocate sotto alle finestre delle piccole absidi, non si trovavano in buone condizioni d'illuminazione; e così, coll'assenso del ministro P. Villari, venne adottato il provvedimento di ricomporre le due statue sull'asse della navata trasversale, rivolte verso l'altare delle reliquie e collocate sopra un unico basamento più basso. L'operazione, compiuta nello scorso settembre, diede i risultati che se ne ripromettevano, poichè le due parti, completandosi a vicenda, guadagnarono sensibilmente tanto in effetto come in interesse. Un fatto che risultò molto avvertibile da questo avvicinamento delle statue, mentre prima sfuggiva facilmente, è il notevole divario di statura nelle due figure, il che non fa del resto che rafforzare in chi ora osserva le scolture, la persuasione di essere davanti, non già a due figure convenzionali, bensì a due ritratti autentici. La statura di Lodovico, eccedente l'ordinaria, è constatata nell'episodio storico di Novara, quando il duca, tentando la sortita dalla città, travestito da soldato svizzero per sottrarsi ai Francesi, si trovò tradito dalla stessa sua corporatura alta e maestosa.

Siccome il nuovo collocamento delle scolture può facilmente indurre il visitatore all'erronea credenza di trovarsi dinanzi ad una vera tomba, così ho stimato conveniente di fare incidere sul basamento questa iscrizione che ricorda la provenienza e le principali vicende delle scolture:

SIMVLACRA . LVD . M . SFORTIÆ . ET . BEATRICIS . VXORIS . IN ECCLESIA . POSITA . S . M . GRATIARVM . MEDIOL . ANNO . DOM . MDLXIV . IN . HOC . TEMPLO . TRANSLATA . ET . HIC . ANNO . DOM . MDCCCXCI . COLLOCATA .

E benchè sia ormai dimenticata l'erronea attribuzione delle scolture ad Andrea Fusina, credetti non inutile ricordare sullo stesso basamento, ai piedi delle statue, il nome del loro autore e la data dell'opera, secondo le precise indicazioni dei documenti che ho citato, incidendovi le parole:

CHRISTOPHORI . SOLARII . OPVS
A . D . MCCCCLXXXXVII .

Dopo più di tre secoli le due statue si trovano così ricongiunte, e la volontà espressa per testamento da Lodovico il Moro, di riposare a destra dell'amata consorte, se ha dovuto rimanere insoddisfatta per le vicende politiche che condussero Lodovico a morire lontano dalla patria, ha trovato almeno, nella potenza dello scalpello del Solari, una parvenza di esaudimento.

LUCA BELTRAMI.

lazzo Visconti, osservando le traccie del raccordo della decorazione pittorica nella piccola abside, in corrispondenza alla parte di muro che era stata incavata per adattarvi le scolture.

NUOVI DOCUMENTI

L'Architettura a Roma

durante il Pontificato d'Innocenzo VIII.

(Continuazione). [1]

I *Magistri viarum.*

Prima d'intraprendere lo studio dei diversi monumenti eseguiti durante il pontificato d'Innocenzo VIII riprodurrò, sui lavori diretti dai *Magistri viarum*, un certo numero di documenti, in seguito a quelli precedentemente pubblicati:

1484, 5 ottobre. « Die v dicti solvit... florenos vigintiduos de carlenis X pro floreno et bol. XVI Magistro Marco de Florentia muratori pro cannis XVI matonati per eum facti a cappellis pontis Sancti Angeli usque ad palatium, fl. XXIII, 20 ». (Arch. Secr. Vatic.; M. 1484-1485, fol. 154).

1484, 9 dicembre. « Vobis nobilibus viris Ludovico de Marganis et Francisco de Alberinis, civibus romanis ædificiorum urbis magistris, etc. Cum ex nostro ac multorum fidedignorum relatu accepimus ac in Camera apostolica sæpe expositum fuit quosdam vicos sive vias in secessu constitutas in Urbe et Regione Parionis, quarum una est retro ortos (*sic*) quosdam domorum ecclesiæ beatæ Mariæ de Populo, ac R^di^ patris dñi Antonii de Viterbio, prothonotarii et apostolicæ Cameræ clerici, ac etiam hæredum Johannis Mattacii, et quarundam pauperum mendicantium mulierum, et d. Augustinum de Urbino, ac domos sive sacristiam Basilicæ S. Petri, aliosque confines; alius vero est retro et sub voltis dñi Petri et d. Dionisii de Vicentia, prope Agonem, in fimo ac putredine et sterquiliniis ac diversorum animalium cadaveribus continuo repletas, ob que jam deviæ factæ et putridæ, fætorem et luem quandam afferunt locis circumvicinis, quas claudere et in hunc finem vendere expedit ut loca illa munda serventur:

« Qua propter mature super hoc præhabito et communicato consilio in dicta Camera una cum R^dis^ patribus in Christo et dñis præsidentibus et clericis Cameræ apostolicæ antedictæ, et de eorum unanimi voluntate et consensu, ac de mandato S^mi^ D. N. Papæ, vivæ vocis oraculo nobis super hoc facto, ac auctoritate nostri camerariatus officii, vobis Ludovico et Francisco, magistris stratarum antedictis, harum serie committimus ut vicos sive vias supradictas una cum omnibus juribus et pertinentiis suis ac introitibus et exitibus et confinibus earundem certius et specialius per nos designandis cum omni dominio, proprietate et possessione juris publici, sive alias ad Cameram apostolicam, sive Urbis quomodolibet spectantibus et pertinentibus, jure proprio et imperpetuum (*sic*) cum omnibus et singulis obligationibus bonorum dictæ Cameræ ac clausulis, stipulationibus et solemnitatibus de jure vel consuetudine in validiori forma juris requisitis, uni vel pluribus quibuscunque emptoribus vias hujusmodi totas et integras vel illarum partem emere volentibus, pro pretio sive pretiis quod sive quæ melius et utilius pro arbitrio vestro convenire cognoveritis, libere et absolute vendere ac titulo legitimæ et perpetuæ venditionis... (*in bianco*) et legitime concedere... Nec non ostia quæque dictorum et aliorum ortorum in dictas vias ingressum et regressum habentia muro claudere ac claudi et murari facere et mandare possitis et valeatis, plenam et omnimodam potestatem, facultatem et auctoritatem damus et concedimus per præsentes, etc. ». (A. S. V. Divers. Cam., 1484-1486, ff. 33-34. Cfr. fol. 114).

1487, 28 maggio. « In nomine Domini amen. Noverint universi et singuli præsens publicum instrumentum inspecturi, lecturi, pariter et audituri, quod R^mi^ et R^di^ patres domini Johannes Alimentus de Nigris, Sedis apostolicæ prothonotarius, D. N. Papæ vice camerarius, et unus de numero clericorum Cameræ apostolicæ et R^mi^ in Christi patris et dñi, dñi Raphaelis, miseratione divina S. Georgii ad velum aureum Diaconi Cardinalis, præfati D. N. Papæ camerarii, in dicta Camera apostolica locumtenens, et Nicolaus Archiepiscopus Cusentinus, in eadem camera præsidens, et Andreas de Vi-

[1] Vedi *Archivio storico dell'Arte,* 1891, p. 60-63.

terbio, Sedis apostolicæ prothonotarius, et G[aspar]. Blondus, et Sinoldus, et Jo. Gerona, et P. de Lenis, Cameræ clerici, de mandato S[mi] D. N. Papæ, pro ipsa Camera agentes, ex una, et Magister Rovellus de Mediolano, laicus mediolanensis ex altera, ad infrascripta peragenda negotia in mei notarii publici testiumque infrascriptorum ad hoc vocatorum specialiter et vocatorum (*sic*) præsentia personaliter constituti, iidem domini vicecamerarius, locumtenens, præsidens et clerici, omnibus melioribus modo, via, jure, causa et forma, quibus melius et efficaciter potuerunt et debuerunt, præfati D. N. Papæ et Cameræ apostolicæ nominibus inrevocabiliter dederunt, contulerunt et concesserunt præfato M° Rovello, ibidem præsenti et acceptanti, et legittime stipulanti, ad ejus vitam officium inmunditiarum (*sic*) fluminis almæ urbis, [cum] salariis, honoribus, oneribus et emolumentis, facultatibus, potestatibus, auctoritate et jurisdictione consuetis, et promiserunt eidem M° Rovello præsenti et stipulanti ut secundum quod ipsum durante ejus vita dummodo extera servaverit et adimpleverit, in officio hujusmodi manutenebunt realiter et cum effectu, neque illud alteri in totum vel impartem (*sic*) concedent, aut alias aliquid facient vel attemptabunt impræjudicium (*sic*) præsentis concertus, sibique favoribus oportunis assistent.

« Hanc autem dationem, collationem et concessionem ac omnia alia et singula quæ dicta sunt et infra dicentur dicti dñi vicecamerarius, locumtenens, præsidens et clerici, quibus supra nominibus, dicto Mag[ro] Rovello ibidem præsenti et stipulanti, ut præfertur, quia ibidem idem M[r] Rovellus promisit et sollemniter convenit præfatis dñis vicecamerario, locumtenenti, præsidenti et clericis ibidem præsentibus, ac pro D. N. Papa ac Camera apostolica præfatis rite et legittime stipulantibus et recipientibus, quod idem M[r] Rovellus non capiet nec exiget de pœnis aut aliis rebus ad dictum officium spectantibus et pertinentibus ultra pœnas et debitum consueta, ipsumque officium fideliter et legaliter exercebit juxta statuta dicti officii, necnon ripas dicti fluminis mundas servabit.

« Et insuper quod exponet tam de suis propriis pecuniis quam de operibus ac aliis rebus necessariis ascendentibus ad summam triginta ducatorum ad rationem decem K. pro duc. annis singulis durante ejus vita seu quandiu officium ipsum obtinuerit in reparationem stratarum urbis et aliorum locorum ad voluntatem et mandatum præfatæ Cameræ apostolicæ et de expositis et reparationibus et expensis ipsis reddet bonum computum etiam annis singulis in Camera apostolica seu illius præsidentibus et clericis, promictentes dictæ partes hinc inde una alteri legittima stipulatione interveniente mediis eorum corporibus juramentis præmissa observare, etc. ». (Arch. Secr. Vat., Capitul. Cam., 1484-1491, fol. 111 v° e 112).

1489, 24 maggio: « Egregio viro Antonio Gilioni layco Ferrariensi, [marescallo magistrorum viarum et stratarum et ad ipserum reparationem deputato, salutem, etc. Exigunt probitas tua et diligentia quibus circa exercitium reparationis viarum urbis et marescallatus hujusmodi hactenus usus fuisti ut in eodem manutenearis et favoribus prosequaris oportunis. Cum itaque fe. re. Sixtus papa IIII primum ex literis suis in forma brevius ad beneplacitum te marescallum deputaverit, prout in eodem brevi sub data die XIII decembris 1478, pontificatus sui anno VIII, et deinde per alias literas suas sub bulla plumbea supradicta de hujusmodi tuis diligentia et exercitio aliisque operationibus circa dictum officium fiducia dictum beneplacitum extendens officium ipsum per te quoad vixeris tenendum et exercendum concessit et decrevit.... tu que exinde ipsum officium, prout hactenus exercere laudabiliter non desinuisti, verum cum superioribus mensibus s.[mus] D. N. Papa provide attendens absurdum fore si officia promiscuis artibus ad justitiam ministrandam turbarentur et propter multitudinem marescallorum jurisdictio, prout ipsis officialibus incumbit, implicaretur: constituit ut numerus marescallorum urbis et curiæ certo modo reducerentur, prout in eadem constitutione sub data nono Kalendas Januarii, pontificatus sui anno quarto, etiam apparet.

« Tu igitur putans ipsam constitutionem quoad te et officium prædictum tibi concessum se extendisse ab exercitio dicti officii aliqualiter abstinuisti, sed cum postmodum nobis et magistris viarum hujusmodi expositum esset te omnino indigere marescallo et opera tua circa reparationem ipsarum viarum.

« Nos habito desuper cum s.[mo] D. N. colloquio et intellecta suæ Santitatis voluntate ac mente super hiis oportunitati officii et eorundem magistrorum providentes et considerantes, tenore literarum præfati Sixti papæ IIII ac aliis causis ad id animum nostrum moventibus, de speciali mandato, etc., ac auctoritate, etc. præsentium tenore decernimus ipsum officium marescallatus et reparationis viarum et, ut præfertur, tibi concessum juxta tenorem dictarum literarum apostolicarum ipsius piæ memoriæ Sixti papæ IIII, per te exerceri posse libere et absque prohibitione quacunque, dictamque constitutionem S. D. N. præfati super reductione marescallorum ad certum numerum ut præmissum est, quoad officium ut præfertur tibi concessum se minime extendere. Decernimus tamen, ex intentione præfatæ Sanctitatis, ut tu magiam [1] gestare possis similem illi quam marescallus curiæ et officialis sive executor curiæ de Sabellis, sive capitanei soldani curiæ, ita quod ab aliis marescallis urbis differatur et de eorum numero non reputeris, et in negotiis ipsum officium viarum dumtaxat concernentibus te (*sic*) exercere debeas.... » (A. S. V., Divers. Cam., 1487-1488, fol. 290 a 291).

1490, 17 marzo: « Egregio viro, etc. Johanni Petro de Spiritibus civi romano, almæ urbis scribæ senatus, etc. Cum alias in Camera apostolica cognitum et declaratum fuerit tibi deberi ducatos centum et viginti auri de Ca-

[1] Invece di « maciam ».

mera ratione cujusdam domus tuæ in urbe et foro Capitolii sitæ pro ampliatione plateæ dicti fori, de mandato s.mi dñi ñri papæ et Cameræ apostolicæ demolitæ, de quibus quidem ducatis centum et viginti cum a dicta camera tibi minime fuerit satisfactum teque propterea de dicto debito omnino compensare et ipsam cameram liberare intendentes, de mandato s.mi dñi ñri Papæ, vivæ vocis oraculo nobis facto, et auctoritate, etc. communicatoque consilio et deliberatione habita super hoc cum Reverendis patribus dñis præsidentibus et clericis dictæ cameræ, tibi offitium quod obtines supradictum ad decem annos ex nunc inmediate (*sic*) sequentes, cum omnibus et singulis honoribus, oneribus, lucris, stipendiis et emolumentis consuetis habendum, retinendum et exercendum, prout hactenus fecisti, per te ac filium et successores tuos concedimus per præsentes in veram et indubitatam compensationem et satisfactionem prædictorum centum et viginti ducatorum tibi per Cameram debitorum, etc. ». (A. S. V., Divers. Cam., 1489-1491, fol. 117 e v°, dopo la trascrizione del sig. prof. Giov. Gatti.

Nel 1492, Innocenzo VIII confermò ai canonici del Pantheon, in opposizione ai *magistri viarum*, il diritto di affittare *bancos per totam plateam*, e proibì contemporaneamente di demolire le case appartenenti al capitolo. [1]

A.

La basilica di San Pietro e il palazzo Vaticano.

IL CIBORIO DELLA SANTA LANCIA.

I lavori intrapresi per ordine d'Innocenzo VIII nella basilica di San Pietro furono piuttosto varii che importanti. Si crede che egli facesse continuare la Loggia della benedizione incominciata da Pio II, [2] e fece incominciare presso alla cappella Sistina una sacrestia fatta poi ingrandire da Giulio II, come risulta dalla testimonianza dell'Albertini.

« Omitto sacrarum locum ab Innocentio VIII fundatum, ampliatum vero a tua Beatitudine (Giulio II), in quo sunt ad honorem Dei et ornatum prædictæ capellæ (Sixti IV) paramenta gemmis et auro cum unionibus contexta ». [3]

Il ciborio della Santa Lancia fu costruito sull'area d'una cappella eretta da Gregorio III, e che alla fine del secolo xv cadeva in ruina (*e vetustate pene attrita*). Innocenzo VIII non ebbe però la soddisfazione di condurre a fine questo monumento, e morendo incaricò i cardinali Lorenzo Cibo e Antoniotto Pallavicino di terminarlo, [4] come risulta da una iscrizione che si conserva ancora nelle Grotte vaticane:

[1] *Archivio della Società romana di Storia patria*, VIII, 586-587.

[2] STEVENSON, *Topografia e Monumenti*, p. 11.

[3] ALBERTINI, *Opusculum de mirabilibus novæ et veteris urbis Romæ*, ed. del 1515, fol. 84.

[4] *Bullarium Vaticanum*. Cfr. DIONISI, *Sacrarum Vaticanæ basilicæ cryptarum monumenta*, p. 29 et passim.

« Genetr. dei . Mariæ . A Gregorio III P. M. antepositum et dedic. Innocentius VIII Cibo . Genuen. P. M. Laurentio nep. S. Cæciliæ presb. card. Benevent. a fund. renovand. supr. q. ferrum quo patuit latus salvatoris santis. suæ majest. Byzantio missum a max. Turcar. ad servand. reliquit. A. D. MCDXCV ». [1]

Sigismondo dei Conti ne ricorda la fondazione colle parole seguenti:

« (Innocentius) spiculum lanceæ Longinianæ quod in cubiculo servarat suo, et loco sublimi marmore cælato inauratoque in æde sancti Petri vaticani, si diutius vixisset, locare statuerat, sacrario in quo Redemptoris nostri sudarium asservaretur, recondi jussit, ubi statis anni temporibus populo romano et peregrinis una cum sudario ipso ostenditur ». [2]

Onofrio Panvinio ce ne ha lasciata la seguente descrizione:

« In extrema navi ante portam sanctam est altare Sudarii, cui imminet suggestus marmoreus elegans quatuor columnis munitus. In eo Sudarium sanctissimi Salvatoris nostri Jesu Christi, et lancea, qua ejus latus perforatum fuit a milite, quando sanguis et aqua exivit, conservantur.... Id oratorium a Johanne VII factum, totum adhuc musiveis imaginibus pictum, et tabulis marmoreis incrustatum est. Ab eodem latere, inter sepulcrum Innocentii VIII aereum, et Pii IIII lateritium, est altare beatæ Virginis illuc ex ruinis veteris templi translatum, et ab Innocentio VIII dedicatum, cum marmoreo operculo parastatis marmoreis munito, cui ipse Pontifex lanceam Salvatoris imposuerat, quæ postea ad sanctum Sudarium translata est. Sequitur postea aliud altare Crucifixi quod inter sepulcra Pauli II et Nicolai V collocatum est. In extrema basilica pilo antiquo marmoreo jacet Marcellus II. A dextro latere, inter portam argenteam sive mediam et portam ravennianam, est altare, quod nunc mortuorum, antiquitus sanctorum Simonis et Judæ dicebatur, quod Xystus IIII papa transtulit ad mediam basilicam in intercolumnio, ubi nunc sanctissima Eucharistia conservatur: id altare cancellis munitum est cum insignibus Innocentii VIII, habetque lapideum operculum, sive ciboriolum cum clavibus et clypeis Ursinorum et alterius mihi incognitæ familiæ ». [3]

Un disegno del Grimaldi, inserito nella raccolta della biblioteca Barberini (XXXIV, n. 50), ci ha conservato la riproduzione del ciborio della Santa Lancia. Era esso un'edicola elevata su d'un piano quadrato e appoggiata al pilone sinistro dell'arco trionfale. Ciascun lato era composto d'un arco sostenuto da pilastri, di cui le basi erano ornate di stemmi pontifici. Sul fregio della facciata era scritto: *Innocentius VIII Cibo Genuen. P. M.* Nell'arco sopra l'altare, che era recinto da una balaustrata in cui s'apriva una porta, una pittura rappresen-

[1] DIONISIO, t. XII. — FORCELLA, *Iscrizioni*, t. VI, n. 106.

[2] *Le storie de' suoi tempi*, t. II. p. 37.

[3] MAI, *Spicilegium romanum*, t. X, p. 371-372.

tava il papa inginocchiato ai piedi della Vergine, che gli appariva tra le nuvole.

Giacomo Grimaldi, il noto archeologo romano, attribuisce il disegno del ciborio a Bramante, che noi sappiamo avere, verso questo tempo, dato i disegni del sconosciuto ai biografi del maestro, è un documento prezioso che son lieto di poter pubblicare.

Sopra l'arcata superiore gira una balaustrata, e quindi si eleva una nuova edicola ornata non si sa bene se di pilastri o colonne, che dal disegno non si distingue.



CIBORIO DELLA SANTA LANCIA

(Da un disegno del Grimaldi).

palazzo della Cancelleria. L'opinione del Grimaldi è stata seguita dal sig. de Geymuller. [1]

Questo disegno, finora inedito, è tuttociò che resta d'una pittura del Pinturicchio ricordata dal Vasari: « In San Piero, alla cappella dov'è la lancia che passò il costato a Gesù Cristo, dipinse in una tavola a tempera, per il detto Innocenzo VIII, la Nostra Donna, maggior che il vivo ». Per quanto incompleto, questo disegno, Al centro di quest'edicola, che terminava in una cupoletta sormontata da una lanterna, si vedevano, scolpiti in bassorilievo, due angeli in adorazione avanti al ferro della Santa Lancia.

Il disegno, che riproduce solo la facciata del ciborio, ci lascia ignorare dove si trovassero i bassorilievi esposti attualmente nelle Grotte vaticane. I medaglioni erano probabilmente collocati tanto agli angoli dell'arco principale quanto dei laterali.

Il ciborio fu distrutto nel 1606, nella ricostruzione

[1] *Les projets primitifs pour la Basilique de Saint Pierre de Rome*, p. 82-83.

della basilica di San Pietro. Il Grimaldi redigeva allora un processo verbale che non sarà senza interesse di riprodurre.

« Delatio sacrarum reliquiarum ex Ciborio Innocentii VIII in sacrarium. Dominica septuagesimæ xxii Januarii MDCVI, hora noctis secunda, Reverendi Domini Paulus Bizonus, major sacrista, et Pomponius de Magistris, altarista, Vaticanæ Basilicæ canonici, sanctorum Reliquias ex Ciborio altaris Innocentii Papæ octavi, quod marmoreo opere ad conservandum ferrum Lanceæ, ex quo Christi latus patuit, ab eodem olim factum fuerat, nuncque in eo multæ sanctorum reliquiae asservantur et ex ipso suggesto feria secunda Paschalis Resurrectionis quolibet anno populo ostenduntur, in sacrarium honorifice detulerunt, et simul cum aliis reliquiis in dicto sacrario asservatis reposuerunt. Super quibus, etc. Actum, etc. praesentibus, etc., Reverendis Dominis Alexandro Thomasio et Francisco Maccionetto, sacristis, testibus, etc. rogatis.

« Hac nocte, hora quarta, magno strepitu fulgur cœlo lapsum Vaticanæ testudinis summitatem valde percussit, musivum opus ejusdem aliquibus in locis denigravit. In fornicibus ubi tetigit nigredinem reliquit, nocte ipsa subsecuta est Tiberis inundatio, qui crevit usque ad palatium cardinalis Rusticuccii non longe ab area Vaticana.

« Ego Iacobus Grimaldus notarius publicus de præmissis rogatus in fidem manu propria scripsi, subscripsi, et signum meum apposui ». (Bibl. Barberini, fol. 70 v°).

Oggi i frammenti del ciborio conservati nelle cripte del Vaticano comprendono: 1° l'iscrizione (Dionisio, tav. XII, Barbier de Montault, n. 23); 2° i medaglioni in marmo bianco dei quattro Evangelisti, mezza figura col nimbo, un libro e una penna per attributi; ciascuno d'essi è accompagnato dal suo simbolo (Dionisio, tav. XXIX, n. 1, 2, XXX, n. 1, 2; Barbier de Montault, n. 52-55); 3° i medaglioni di san Girolamo in abito di cardinale con un libro in mano, di sant'Agostino in abito vescovile, di san Gregorio e sant'Ambrogio ugualmente in abito vescovile colla frusta in mano (Dionisio, tav. XXIX, n. 3, 4, XXXI, n. 1, 2; Barbier de Montault, n. 59, 62, 64, 65); 4° due angeli in piedi da ogni lato della porta in atto di adorare la reliquia; sopra di loro lo Spirito Santo (Barbier de Montault, n. 67 *bis*); 5° un bassorilievo con una porta sulla quale sono scolpiti due angeli che adorano la santa Lancia e la santa Spugna (Barbier de Montault, n. 203); 6° Un bassorilievo analogo con questa differenza che sopra della porta si vede il Cristo sofferente di San Gregorio (Dionisio, tav. LXXIV, n. 3; Barbier de Montault, n. 213).

I libri dei conti non ci rivelano il nome dello scultore al quale si deve questo bassorilievo. È certamente uno dei seguaci di Mino da Fiesole; ma chi? Qui è il problema.

LA TOMBA D'INNOCENZO VIII.

Sull'esecuzione stessa di questa tomba, capolavoro d'Antonio Pollaiuolo, non ho da dare nuovi documenti. Mi limiterò a ricordare che, dopo una nota scoperta dal signor Janitschek nel codice Magliabechiano[1] (cl. XVII, fol. 33), questo monumento sarebbe costato 4000 ducati. L'opera fu terminata nel 1498, perchè la translazione delle ceneri ebbe luogo il 30 gennaio di quell'anno.[2]

La tomba occupò questo posto fino al 1606, epoca in cui bisognò trasportarla altrove, a causa degli ultimi lavori della nuova basilica di San Pietro. In questa occasione l'archeologo romano Grimaldi diresse l'interessante processo verbale, del quale ecco il tenore:

« Aperitio Sepulcri Innocentii Octavi.

« Die quinta septembris MDCVI, hora XIX, Illustrissimi et R.mi dñi Cardinales fabricæ novi templi a S. D. N. deputati cupientes ut in hac Basilicæ demolitione ossa summorum Pontificum, memoriæ, et alia notatu digna sedulo semarentur, deputavit R.mos dños Darium Buccarium et Alloysium Cittadinum canonicos, dñum Nicolaum Amatum beneficiatum, et me Jacobum Grimaldum, clericum beneficiatum, qui hujusmodi curam haberent, sine quibus coementarii tumulos et marmoreas arcas, quæ in media Basilica et lateralibus locis humi sepultæ erant, nullatenus aperire deberent.

« Quare, eodem R. d. Alloysio præsente, fuit aperta urna sive capsa ænea sepulcri Innocentii Papæ octavi, in nave S.mi Sudarii et inspectum corpus ejusdem Innocentii integrum, sed corruptum, ac involutum panno serico rubro de raso, indutum preciosis paramentis pontificalibus auri insertis (?) ad perlas cum auri, frigio et chirothecis. Corpus magnæ erat staturæ. Intra capsam ad pedes Pontificis repertum est numisma æreum signatum imagine ipsius Innocentii, ad vivum expressa, induti pluviale cum litteris in gyro: « Innocentius Januensis VIII. « Pont. Max. » In altera parte tres imagines mulierum cum litteris: « Justitia, Pax, Copia ».[3] Quod numisma habuit R. d. Alloysius Cittadinus Canonicus p̄tus ostensurus

[1] *Repertorium für Kunstwissenschaft,* t. III, p. 84.

[2] In un Diario manoscritto si legge: « Anno 1498, feria 3, die 30 Januarii, corpus sive cadaver fel. rec. Innocentii Papæ VIII, quod post ejus obitum fuit juxta murum altaris B. Mariæ Virg. Chori, ubi canonici et clerus Basilicæ S. Petri de Urbe singulis diebus officium peragere convenerunt, antequam statuam metalli Sixtus Papa IV capellam suam pro choro eorum erigeret et ordinaret fuit ex deposito hujusmodi circa horam vesperorum extractum ex capsa, in qua iacebat, et compertum integrum, illæsum, uno pede dempto quia in pedicis habuit aliquam læsionem, in ipsa capsa positum super una mensa super duobus tripedibus in dicto choro, juxta depositum hujusmodi ordinata ibi per canonicos et clerum prædictæ Basilicæ, Vigiliæ mortuorum. De quibus locis postea extractus fuit integer, ex dicta capsa adhuc omnia Pontificalia paramenta habens illæsa, et positus et consutus in una petia de tafettano violaceo et expositus in capsam æream ad memoriam ibi constructam ». (Torrigio, *Le sacre grotte Vaticane,* p. 214-217).

[3] Si tratta della medaglia ben conosciuta, descritta da diversi autori.

Ill.mo et R.mo Alphonso Cardinali Vicecomiti, uno ex cardinalibus fabricæ deputatis. Arca fuit inde clausa, et in novo templo, in aditu Sacelli S. Gregorii, juxta Clementem VIII, reposita.

« Super quibus... Actum ubi supra, præsentibus dominis Joanne Belluccio et Paulo Baciocco, testibus rogatis. Ego Jacobus Grimaldus notarius rogatus scripsi, subscripsi, et signavi manu propria ». (Bibl. Barberini, XXXIV, 50, fol. 178).

LA FONTANA DELLA PIAZZA DI SAN PIETRO.

L' Infessura e il Burchard parlano dell' erezione di questa fontana, che passava al suo tempo per una delle più magnifiche d' Italia. Ecco la testimonianza dell' Infessura, il primo per ordine di data:

« Anno 1490. S. D. N. construxit et ædificavit in platea Sancti Petri fontem nobilissimam de lapidibus marmoreis figuratis cum duobus urcis rotundis, uno super alio, prout videri potest, et judicio omnium non reperitur similis in Italia » [2].

Il Burchard alla sua volta parla della fontana nei termini seguenti:

« Feria quarta, 24 dicti mensis junii (1500), festum S. Johannis, platea S. Petri fuit undique trabibus clausa ab angulo domus custodiæ palatii usque ad fontem Innocentii, inde ad angulum domus S. Martinelli, et ambo introitus Viæ Sanctæ ad dictam capellam ».

(Dicembre 1501). « Novi officiales Urbis anni futuri et nobiles ac alii mittendi ad honorandum et associandum D. Lucretiam usque ad Ferrariam ordinati, et eodem heri incepit currere fons Innocentianus in platea S. Petri ». [1]

D' altra parte la rappresentazione del monumento ci è stata conservata dal pittore Giovanni della Marca nell' ultimo degli affreschi del terzo corridore del palazzo Vaticano. Vi si vedono due conche sovrapposte, la superiore delle quali, la più piccola, si riuniva all' inferiore per mezzo d' un sostegno sormontato da alcuni monti, arma d' uno dei papi che avranno restaurato la fontana.

È vero che secondo l' Adinolfi [2] questa fontana sarebbe differente da quella descritta dall' Infessura, e che fu rinnovata da Alessandro VI. Questa infatti, che non aveva uguali in Italia, era in marmo pario e tutta ornata di sculture; degli orsi, aggiunge l' Adinolfi, sostenevano i bacini. Ma qui io fermo l' eccellente topografo romano. Non avrà egli commesso un leggero equivoco parlandoci d' orsi? « Cum duobus urcis rotundis » si legge nel testo pubblicato dal Tommasini. Si tratta evidentemente di due vasche rotonde, in latino « urceum » o « urceus », e non d' orsi.

La fontana d' Innocenzo VIII è stata demolita nel 1600, ma non ne è scomparso ogni vestigio. Una delle vasche serve anche oggi di bacino alla fontana fatta a destra dell' obelisco. [1]

Il piccolo documento seguente, che ho copiato negli Archivi del Vaticano, aggiunge un particolare ai precedenti. Esso ci fa sapere che la fontana era decorata con ornati in metallo fuso o cesellato dall' orefice Alonso.

1490. « Adi 3 di settembre. Io Gratiadeo de Caravagio facto stimare le teste de la fontana de la piaza con cannoni et armi di metallo dorati per mastro Alonzo, li quali ha stimati Mastro Iacobo et Mastro Sancto orafo mazero de M. Ieronimo camereri del ñro S. hanno extimato ducati vinti (*sic*) l' una, che sono in tucto duc. centovinti d' oro. Io Gratiadeo mano propria ». (A. S. V., Divers. Cam., 1489-1491, ff. 197 v° e 198).

IL PALAZZO DEL VATICANO.

Al palazzo del Vaticano, Innocenzo VIII intraprese dei lavori grandiosi presso il portico cominciato sotto Pio II e nelle prossime vicinanze, o più probabilmente sulle fondamenta stesse del palazzo cominciato sotto Paolo II (1485). « Palatium Papæ in fortitudinem reductum est cum fossatis et muris.

« Fecit et palatium inter reclaustrum Sancti Petri, et reclaustrum palatii ipsius, ubi stant auditores, quod insignia ipsius passim apposita ostendunt ». [2] « Sinistra pars antiquæ porticus ædificiis palatii Vaticani ab Innocentio VIII inclusa est, quæ Pius IIII restituit ». « Innocentius VIII porticus perfecit domumque innocentianam, villam quæ dicitur pulcra visio, et portam palatii fabricavit ». [3]

Dopo aver detto che Innocenzo VIII « novas insuper ad basilicam ædes Pauli II substructionibus imposuit foro imminentes », il Bonanni aggiunge che presso il palazzo costruito da Innocenzo s' innalzava in seguito il portico a tre piani terminato da Alessandro VI: « porticus excellenti artificio Innocentianas ad ædes foro superstructa ». [4]

Questo edificio, che si scorge distintamente nelle vedute antiche (per esempio nell' affresco della biblioteca Vaticana riprodotto dal signor Stevenson, [5] sul di-

[2] *Diario della città di Roma*, ed. Tommasini, p. 254.

[1] *Diarium*, ed. Thuasne, lib. III, p. 64, 173.

[2] *La portica di San Pietro*, p. 123, 126.

[1] GREGOROVIUS, *Storia della città di Roma*, t. VII, p. 766. Si veda inoltre, sulla fontana della piazza di San Pietro: MARTINELLI, *Roma ex ethnica sacra*, p. 263; TORRIGIO, *Le sagre grotte vaticane*, p. 578; BONANNI, *Numismata*, p. 160.

[2] INFESSURA, ed. Tommasini, p. 189, 279.

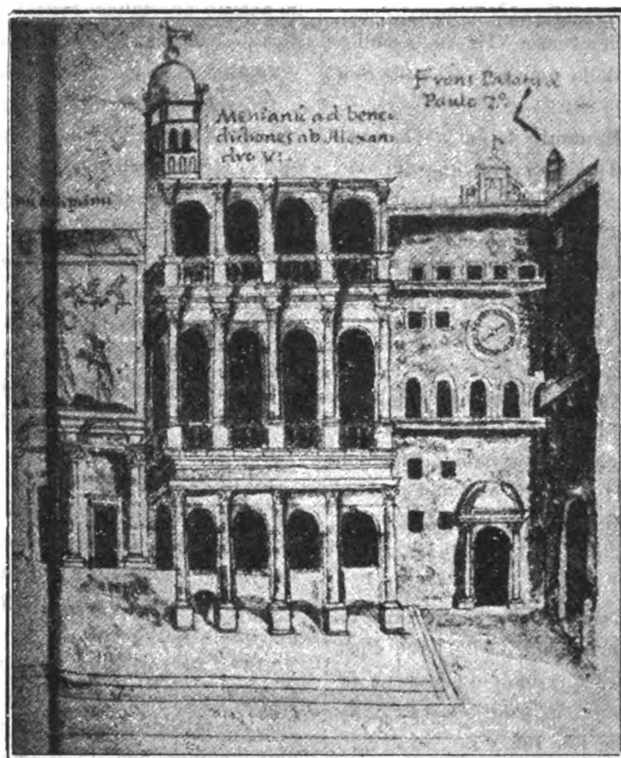
[3] PANVINIO, apud MAI, *Spicilegium romanum*, t. IX, p. 368, 375, 376.

[4] *Numismata summorum Pontificum Templi Vaticani fabricam indicantia*, p. 180. Roma, 1696. Il diario del Burchard abbonda d' indicazioni topografiche sul Vaticano, indicazioni che meriterebbero di essere chiarite metodicamente. Io mi limiterò a menzionare l' « Aula logiarum supra portam palatii » (1487, t. I, p. 262), la « parva capella, ubi super altari paratum erat sacramentum », ove il papa si recava « per parvam portam, videlicet quæ ad secundam aulam respondet » (t. I, p. 270), etc., etc.

[5] *Topografia e monumenti di Roma nelle pitture a fresco di Sisto V della biblioteca Vaticana*, tav. I. Roma, 1888.

segno del Grimaldi, che io ho pubblicato nel mio secondo volume delle *Arts à la cour des Papes*, nella tavola 61 dell'opera del Bonanni e nelle tavole VIII e IX del *Vaticano* del Letaroilly, ecc.), comprendeva cinque piani; esso conteneva al primo il « magnum Rotæ auditorium », i « Registra Pœnitentiariæ, Bullarum, Supplicationum » e il « Plumbum »; al secondo la « Dataria », la « Secretaria Brevium » e la « magistri Domus habitatio »; al terzo l' « aula nobilissima, cum multis cubilibus, laquearibus aureis et picturis ornatis », lazzo di San Marco di Roma, essa non offriva nessuna linea monumentale. Per questo riguardo essa contrastava d'una maniera molto svantaggiosa con la superba Loggia della Benedizione, d'uno stile purissimo, che si drizzava al lato di essa. Si deve aggiungere che, secondo il sig. Stevenson, questa Loggia sarebbe stata continuata sotto Innocenzo VIII. [1]

Particolarmente celebre era la gran sala del palazzo, cominciata, se si crede al Vasari, sotto Pio II, terminata sotto Innocenzo VIII. [2]



IL PALAZZO DEL VATICANO

(Da un disegno del GRIMALDI).

dove furono ricevuti solennemente l'imperatore Carlo V e molti altri possenti sovrani. [1]

Mi dispiace di dover riconoscere che la facciata del palazzo d'Innocenzo VIII mancava assolutamente di carattere e d'impronta propria: forata da finestre rettangolari, eccetto al primo piano, dove esse erano ad arco, sprovvista di colonne e di pilastri, sul genere del pa-

Si discorre spesso, nel secolo XVI, del palazzo costrutto da Innocenzo VIII e degli appartamenti che lo componevano. [3]

Nel 1520, quando la parte del Vaticano abitata da Leone X si sfondò, il papa si rifugiò in questo palazzo.

[1] « Ante — aggiunge il Bonanni — longa porticus cum parastatis Tyburtinis, supra quam mœnianum simile surgebat ante magnum atrium palatii, retro atrium basilicæ, a capite Sacellum Pauli III, infra quod erat locus ad recipiendos census Cameræ apostolicæ debitos; subtus erat ecclesia S. Vincentii, prophanatas tres naves fornicatas habens, cum 18 columnis magnis. Ad pedes mœnianum marmoreum ad benedictiones ab Alexandro VI magnificentissime extructum, et turris campanaria erat, in his lapidea stemmata Sixti IV et Innocentii VIII ». (*Numismata summorum Pontificum*, p. 114).

[1] *Topografia e Monumenti*, p. II.

[2] « Ma nondimeno meritano il Cronaca e gli altri di essere scusati; sì per la prestezza con che fu fatta, come volleno i cittadini con animo d'ornarle, col tempo, di pitture e mettere il palco d'oro; e sì perchè insino allora non era stato fatto in Italia la maggior sala, ancorchè grandissime siano quella del palazzo di San Marco in Roma, quella del Vaticano fatta da Pio II ed Innocenzo VIII, quella del castello di Napoli, del palazzo di Milano, d'Urbino, di Venezia e di Padoa ». Ediz. Milanesi, T. IV, p. 451.

[3] VASARI, ed. Lemonnier, t. III, p. 123; PASSAVANT, *Raphaël d'Urbin*, t. I, p. 280, note; BONANNI, *Templi Vaticani historia*, p. 17; MIGNANTI, *Istoria*, t. I, p. 71-72.

« (Die jovis sancta). Hodie factum est officium solitum in omnibus et per omnia. Papa descendit ad logiam per scalas aularum Papaæ Innocentii supra porticum Sancti Petri, et pervenit pedester usque ad portas logearum, ubi legitur processus, et hæc via nunc facta est quia alia via est interrupta propter fabricas novas, et similiter per eamdem viam reversus est. Mandatum deinde factum fuit in aulis superioribus Papæ Innocentii, ubi Papa inhabitat propter ruinam prædictam ». [1]

Nel 1535, il Negro, parlando d'un certo prelato, si esprime così: « la stantia sua è in palazzo del papa, in le stantie che fece papa Innocentio ». [2]

Nel 1610 il palazzo d'Innocenzo VIII fu demolito per far posto alla facciata della nuova basilica di San Pietro.

Secondo Mgr. Barbier di Montault [3] la porta a imposte di bronzo che dà accesso al palazzo Vaticano dal lato destro del portico che precede la basilica, proverrebbe dalle costruzioni d'Innocenzo VIII. Queste imposte, guarnite di grossi chiodi tagliati in punta, sono state restaurate nel 1619 sotto il pontificato di Paolo V, che vi ha fatto porre le sue armi e il suo nome.

I conti della Tesoreria pontificale contengono la menzione di numerosi pagamenti fatti sopratutto a Graziadei e ad Alessandro di Tivoli che sembra nondimeno non aver lavorato al palazzo che sotto gli ordini d'altri.

1484, 27 novembre. « Magistro Gratiadei muratori.... » 249 fl. per lavori quali porte camini, ecc. (M. 1484-1486, fol. 22).

1485, 9 febbraio. [4] « De mandato facto die XXIIII januarii florenos nonaginta novem, bol. 53 de Karl. x pro flor. m° Gratiadeo muratori pro residuo expensarum fabricæ domus dñi Mathei Manni in palatio ». (A. S. V., Intr. et Ex. Cam., 1484-1485, fol. 182 v°).

19 novembre. « De mandato facto die XII dicti florenos centum viginti de carl. x pro flor. Alexandro de Tibure carpentario pro diversis laboreriis factis in palatio apostolico ex ordinatione Cameræ, ut patet particulariter in Cedula in dicta Camera revisa ». (A. S. V., Intr. et Ex. Cam. 1485, fol. 165 v°).

Gratiadei ricevette inoltre nel 1485: il 27 aprile, 38 fl. 18; l'8 giugno 150 fl.; nel 1489, il 6 marzo, 700 fl.; nel 1491, il 29 novembre, 576 fl., per i lavori del palazzo. (A. S. V. 1484-1485, ff. 200, 217; 1488-1489, fol. 194 v°; 1491-1492, fol. 164).

1486, 18 novembre. « De mandato facto die x februarii proxime præteriti flor. trigintaseptem de carl. x pro flor. Mag.° Laurentio de Petrasancta pro diversis laborariis (*sic*) factis pro palatio apostolico, ut patet in mandato registrato in Camera ». (A. S. V., Intr. et Ex. Cam. 1486-1487, fol. 177).

1488, 12 marzo. « Mag.ro Gratiadeo muratori florenos centum quadraginta novem de carl. x pro floreno et bol. LXI pro diversis fabricis et laboreriis per eum in palatio apostolico factis, videlicet in cameris quas inhabitabat bonæ memoriæ dominus Urbanus episcopus Forojuliensis ». (M. 1487-1488, fol. 178; Cf. fol 178 v°).

23 settembre. « Flor. quatuordecim auri de Camera M.° Rainerio de Pisis carpentario palatii ad computum operis et laborerii per ipsum in dicto palatio, videlicet in Camera apostolica facti ». (A. S. V., Intr. et Ex. Cam., 1488-1489, fol. 152 v°).

1490, 11 marzo. « Flor. quinquaginta octo de Karl. x pro fl., b. 54 de mandato facto die x maii 1487 dño Alexandro de Tibure carpentario pro diversis laboreriis per eum factis in palatio, prout particulariter apparet ex cedula una taxata per Mag.rum Laurentium de Petrasancta et revisa in Camera, sibi numeratos ». (A. S. V., Intr. et Ex. Cam., 1489-1490, fol. 200 v°).

21 maggio. « Alexandro Tiburtino alias Tigulino florenos septuaginta octo auri de Camera, k. v, pro certis suis laboreriis et suplectilibus (*sic*) factis in palatio apostolico et extimatis per magistrum Laurentium de Petrasancta, de mandato S. D. N. Papæ ». (M. 1488-1490, fol. 222 v°).

1491, 29 novembre. « De mandato facto die 28 præsentis flor. mille septingentos viginti sex de Karl. x pro flor. per introitum et exitum, videlicet duc. mille centum quinquaginta, bon. 17 $^1/_2$ Mag.ro Gratiadei architectori palatii pro diversis laboreriis per eum factis in palatio apostolico: residuum vero Mag.ro Alexandro de Tibure carpentario pro laboreriis et operibus in dicto palatio apostolico factis ad introitum a societate de Ginutiis, supra fol. 22 ». (A. S. V., Intr. et Ex. Cam. 1491-1492, fol. 164).

1492, 20 giugno. « De mandato facto XII præsentis flor. viginti de Karl. x pro flor. Mag.ro Rainerio de Pisa carpentario pro diversis laboreriis factis in Camera apostolica sibi numeratos ». (Ibid. fol. 220 v°).

(*Continua*) E. Müntz.

[1] Paris de Grassis, *Diarium*, Esemplare della Bibl. Nazionale di Firenze, t. II, lib. X, fol. 169 v° 170; Cfr. Campori, *Giovanni Santi*, p. 14.

[2] *Lettere di Principi*, t. III, p. 149.

[3] *Opere complete*, lib. II, p. 3.

[4] Io ricorderò qui, perchè non ci sia più bisogno di ritornarci, che l'anno cominciava a Roma quando il 25 decembre, quando il 1° gennaio: « Dominica 25 decembris, intrante anno a nativitate Domini MCCCCLXXXVI, festo nativitatis D. N. Jesu Christi ». (Burchard, *Diarium*, ed. Thuasne, t. I, p. 172, t. II, p. 502). « Calendis januariis, quibus Romano more datur anni initium ». (J. de Volterra, apud Muratori, *Scriptores*, t. XXIII, p. 183).

Alcune lettere di Lelio Orsi.

A questo artista attivissimo che, fu detto, tenne del Correggio il colorito, di Michelangelo il disegno, s'è rivolta spesso l'attenzione degli studiosi d'arte ed è ve-

ramente a rimpiangere che tanto poco ne resti di lui. Anche ultimamente il Thode, nell'*Archivio storico dell'Arte*, anno III, fasc. 9-10, richiamò l'attenzione sulle importanti pitture di quell'artista trasportate dal Casino di Sopra presso Novellara a Wiesbaden, dove sono in proprietà della signora Gerard che le riteneva per cose correggesche.

La nascita di quest'artista si fa rimontare al 1511 a Novellara. La prima volta che si ha notizia dei suoi lavori è nel 1544, nel qual anno dipingè a chiaroscuro nella torre dell'orologio della piazza maggiore di Reggio. Su questo lavoro nell'Archivio generale provinciale di Reggio abbondano particolari, che non riporto, trattandosi di pitture sulle quali non occorre alcun dubbio.

Da un Compendio di spese fatto dalla Comunità di Reggio [1] nell'anno 1536 in occasione della venuta in questa città di Ercole II, rilevo che in detto anno l'Orsi dipinse col Patarazzo e con altri certi archi di trionfo eretti in onore del principe. Questo dunque è il primo lavoro finora noto del nostro pittore.

Il Pungileoni nelle sue *Memorie sul Correggio* dopo ricordate le pitture della torre eseguite da Lelio, ci racconta che nel 1546 questi abbandonò Reggio per evitare molestie. Altri invece ci parlano di un vero esiglio inflittogli dalla Comunità, ma di cui non seppero precisare l'epoca e che fu persino messo in dubbio da qualcuno. Tal dubbio vien tolto da una lettera dello stesso Lelio che colle tre altre che riporto conservasi nell'Archivio generale provinciale di Reggio (Archivio della Pia Casa della Trinità. Scritture relative a diverse famiglie, 1504-1620).

È il pittore che scrive al cugino Francesco Orsi di Reggio, mercante di stoffe con negozio nella piazza maggiore (come rilevasi da parecchie lettere di quest'ultimo), al quale non nasconde la sua gioia perchè si sia posto fine al suo esiglio.

« Cugin mio carissimo,

« Io ho uisto quanto me scriuete circha alla bona noua et Dio sia laudato che ha tocho li cuori et li ha disposti a perdonare la inocentia mia et cosi dio faccia che conseguischa la gratia acciò che io poscia ritornare a riuedere la patria, perho occorendo aragionare cum m.r Batista Uezani o come altri siate mio solicitatore di fare cha io poscia uenir a Reggio. de landata del signor conte Francesco de la excelentia del duca non ue ne so dire nouella ne tampocho credo che lui li uagha pure. se io saro cosa alcuna ue ne faro auisato sel sera posibille e intratanto se io poscio cosa alcuna ualetiue di me et amatime et conseruatiui sano adio di niuolara alli 18 de octobre del 52.

« Alli seruitii uostri
« Lelio deli Orsi cugino
et frate.

« Darete le incluse a chi le uane ».

[1] Archivio generale provinciale di Reggio. E. Tesoreria del Comune - mandati, liste e spese 1536.

Fuori:

« Al mio Carissimo cugino et fratello m.r Zan Francesco de li orsi in Regio ».

E l'anno prima, dal luogo d'esiglio, aveva scritto allo stesso cugino:

« Cugino mio carissimo,

« Io ui priegho se ui atrouate in botegha niuna bereta che sia bella e bona che uoi me la mandate et sapete già acomodo io la uoglie ricordatiui che io ho gran testa. Fate che la traga più presto il grandoto che il picollo. de li dinari non ve li mando al presento per non me li trouar ma io ne ho da pigliar nesochè pochi subito che li ho presi io faro quello che uolle il debbito et cercaro de mandaruelli al più presto che sia possibille e di gratia seruetimi bene non mi occorendo altro io sum uostro et tutti se ricomandiami a uoi et conseruatiui sano a dio di niuolara alli 10 del decembre del 51.

« Uostro cugino carissimo
« Lelio de li Orsi ».

Fuori:

« A M.r Zan Francesco de li Orsi
« Cugino mio Carissimo in reggio ».

Da Novellara l'artista spedì per mezzo del cugino dei disegni a una Madonna Lucia, come si rileva da quest'altra lettera:

« Cugino mio quanto fratello,

« Mando li disegni a madona Lucia se io la haro seruita lo haro a caro et non li ho potuto mandar più presto per non hauere messi che li porta perho farete mia scuza de gratia date recapite alle lettere che io ui mando cum questa non altro io sum alli seruitij uostri di niuolara alli 26 de marce del 52.

« Uostro Carissimo Cugino
« Lelio Orso ».

Fuori:

« Al mio Carissimo Cugino
m.r Zan Francesco de li orsi
in Regio ».

Due anni dopo l'Orsi era a Roma come notò il cavaliere G. B. Venturi (nelle *Notizie di artisti reggiani*), rilevandolo da una lettera di Pompeo Bubio servitore del conte Alfonso Gonzaga al conte Francesco a Novellara. E vi si trovava pure l'anno dopo come notò lo stesso Venturi, desumendolo da una lettera della contessa Costanza da Correggio vedova di Alessandro Gonzaga in data 13 settembre 1555.

Nel 1562, secondo il Pungileoni, Lelio era di nuovo nella sua terra natia, in cui dimorò certo qualche tempo, poichè fu in quest'epoca che esso e suo figlio Fabrizio curarono le pitture in parecchie facciate di case di Novellara.

L'anno dopo lo troviamo a Bagnolo e data di là la

sua lettera al conte Alfonso in cui si mostra malcontento di doversi fermare a lungo in quel paese; e in un'altra sua dello stesso anno si dimostra pronto a dipingere una sala, la loggia vicina ed alcune stanze, coll'aiuto di altri pittori.

Altre notizie su Lelio e sul figlio Fabrizio ci dà il Pungileoni, che segue il pittore fino alla morte, avvenuta nel 1586.

Io aggiungo alle altre riportate una lettera del nostro artista, tratta dalla stessa fonte delle precedenti, e che riguarda interessi suoi.

« Magnifico Messer Barba

« Poi che io me ritrouo qualche denari, mi si è rapresentato una ocasione di uno che á quatre biolche di terra delle nostre, melle uoria uendere con condicione di riconperarle et cosi gli daria come seria adire la meta de denari alla mano laltra meta gli pagaria el fitto sino tanto che eso le riscotesi, si che non uolendo mai fare cosa che ui torna in adispiacere, con tutto che questo mi seria gran comodità, oltre il precio puoi anco delle terre che asai competente, et conquesto ui priego quanto io so' et posso che la uostra satisfacione ui sia atento che non le compre libere o pur douresti haver piu a care che io le godesi che altre persone atento che sempre che a Idio piace et che uoi le haueste, promettoui se io douessi perdere cio che gli auesi dato, restituiruele uolontieri, se bon cio fuse el presente giorno et quanto io so et poso ui priego acontentarui che io compri con questo patto di retrouendere al detto posesore et con questo fine ui mi ofero et racomando in sieme con tutti nui di casa adio di nouillara il di 7 di Magio del 1573.

« nepote et figliolo amoroso
« Lelio Orsi ».

Fuori:
« Al molto magnifico Messer Gio. Francesco Orsi mio barba sempre amorosissimo. Reggio ».

FRANCESCO MALAGUZZI.

Altre notizie sui pittori Maineri.

Pochi studiosi si sono occupati di questa famiglia d'artisti emiliani fiorita tra la fine del xv e la prima metà del susseguente secolo.

Qualche notizia di essi fu data dal Campori,[1] da G. B. Venturi,[2] da A. Venturi,[3] l'ultimo dei quali richiamò l'attenzione su Gian Francesco Maineri, nome nuovo nella storia dell'arte, e pubblicò un documento sulla prigionia di Bartolomeo Maineri e il suo testamento.

In Giacomo e Bartolomeo Maineri già il cav. G. B. Venturi nel breve cenno su questi artisti ne additò i pittori dei palazzi del Comune e del Capitano di Reggio, giovandosi del *Libro dei mandati pel 1461* del Comune medesimo. Ora, notizie più dettagliate su tali pitture si desumono da questa nota tratta dai *Recapiti alle Riformagioni* del Comune per l'anno stesso:[1]

1461.

Queste sono le depinture che avemo depinto in tel palazo mi Jacomo e bertolame di mainere di bologna.

Prima auemo depinto la camara donde sta Misser el masaro monta la depintura . . . . L. xv

Item ancora auemo depinto landeuino andare fino a la cuxina monta. . . . . L. xx

Ancora auemo depinto el puzolo che pasa tra luno palazo alaltro monta . . . . L. xxxxv

Ancora auemo depinto el cortile con la intrada de uerso la strada con uno compaso sotto la loza che verso la piazza monta . . . . L. xvi

Ancora auemo depinto la intrada grande del palazzo fino aluso della sala grande monta . . . . L. xviii

Ancora auemo depinto in tel palazo del magnifico misser el capitanio avemo fato una palastrada intorno lasala grande con tri compasi in tuna camara e con el puzolo monta . . . . L. xii

Nella quarta pagina del foglio che contiene la riportata nota, si legge pure:

Questi sono li denari li quali auemo rezeuti mi Jacomo e bertolamio de lauorero del palazo.

Prima auemo auto livre diexe che ne fe dare Misser el Massaro Antonio de Carlo.

Primo auemo auto livre xx per man de Ser Franchino di Bonzani.

Ancora auemo auto livre xv per man de Baldisera Seaiola.

Ancora auemo fato dare Livre tre a ceschaduno de quili altri depintori per mano de Ser Franchino di Bonzani zoe a Lazaro Pozeto e Bertolame de Rubera e Cabrin et Degani (?).

Ancora auemo fato dare ali diti depinturi zoe Bertalamio e Lazaro e cabrin et Degam soldi quaranta zoe a tri de lore laltro aue Livre tre zo fu Bertolameo da robera per man de Baldissera Scaiola sone in soma Livre sesanta e sei.

[1] G. CAMPORI, *Artisti degli Stati estensi.*

[2] G. B. VENTURI, *Artisti reggiani non nominati dal Tiraboschi.*

[3] A. VENTURI, *Archivio storico dell'Arte,* anno I, fascicolo III; anno II, fascicolo I.

[1] Arch. prov. gen. di Reggio Emilia, Sez. Arch. del Comune e del Reggimento.

Negli stessi Recapiti, sotto lo stesso anno, si trova:

Michele Daniel depintore si a lauora overe 18 al palaxio et in la sala de el chapitanio a soldi 10 per overe montane . . . . L. 8

Fa seguito una nota lunghissima di spese minori per detti palazzi, ma di poca importanza, per illuminarci sul lavoro dei nostri artisti.

Nel volume delle *Riformagioni* del 1462, c. 116, t.°, sotto la data del 20 luglio,[1] trovo che gli Anziani del Comune di Reggio insieme agli Aggiunti e ai quaranta consiglieri ordinarono un mandato di pagamento in favore di:

M° Jacopo de Bononia pictori pro eius mercede picture Sancti Prosperi et armorum sive insignium Illu.^{mi} Domini Nostri et Comunis Regii imposite brauio quod expositum fuit cursu equorum superioribus diebus.

Ugual lavoro eseguì l'artista nel 1465: oltre all'avere nello stesso anno fatte alcune pitture nel palazzo del Comune.[2]

L'anno dopo, in seguito a sollecitazione del luogotenente estense a Reggio, Sigismondo d'Este, pel pagamento di 7 fiorini da darsi a « Iacopo Maineri pro resto sue mercedis picture camerini locotenentis », gli Anziani e gli Aggiunti nominano una Commissione di due cittadini che prenda cognizione dei diritti dell'artista. Quale sia stato il risultato di tale ricerca non si può rilevare dalle fonti che non fanno più cenno della cosa.

Questo artista fu figlio di Giovanni *quondam Bartolomei*, che fu pure pittore abitante nella vicinia di Santa Maria Maddalena.[3] Di esso M.^{ro} Giovanni trovo questa notizia nelle Provvigioni[4] del 1488 a carte 75 r.:

Insuper prefati domini antiani unanimiter prouiderunt quod M.^{ro} Ioanne de Maineriis pictori solvantur pro eius mercede picture effigiei Sancti Prosperi cum armis ducalibus et huius magnifice comunitatis imposite Brauio quod expositum fuit curso equorum nomine dicti comunis superiore anno.

Non va taciuto però che tal lavoro sarebbe stato fatto dall'artista in età molto avanzata, quando si pensi che il figlio Iacopo dipinse nel 1462 i due palazzi di cui tenni parola: a meno che a tali pitture quest'ultimo si sia accinto in età giovanile; ma ad ogni modo ci mancano maggiori dati per precisare la cosa.

[1] Arch. prov. gen. di Reggio Emilia.

[2] Arch. prov. gen. di Reggio Emilia, Sez. arch. com., Rif. 1465, c. 240, r.°

[3] Ibid., Reg. memoriali, 1474, c. 81, t.°

[4] Ibid.

Per trovar altre notizie di m.^{ro} Bartolomeo bisogna venire fino al 1477.[1] In questo anno:

Maestro Bartolomeo depintore domanda per tre quadri che lui fece con tre animali dentro col leone di sopra in le notarie cioè un'aquila, um porco, un elefante, che fanno in tutto . . . . L. 6.10

Pochi altri cenni di pittori di questa famiglia trovo qua e là nelle fonti.

Nel 1543, 14 ottobre, tra i mandati e liste di spese[2] trovo un mandato in favore di m.^{ro} Zo Antonio Maineri per aver dipinte 16 armi sulle botteghe altra volta delli Scaruffi.

Nel 1536 la Comunità di Reggio ordinò si fabbricasse un nuovo gonfalone: mandò a prendere il damasco bianco a Bologna, vi aggiunse il damasco cremesino, la seta, la frangia bianca e rossa (i due colori del Comune), i fiocchi di seta e i cordoni: l'incarico della pittura fu dato al pittore Maineri Girolamo del fu Pietro.[3]

Su un altro di questi artisti, Pietro Lodovico Maineri, pittore ferrarese, mette un po' di luce questa lettera del duca Alfonso di Ferrara al cognato duca di Mantova,[4] gentilmente comunicatami dal cav. Stefano Davari, direttore dell'*Archivio Storico Gonzaga:*

1515 . 8 . Settembre, — Ferrara.

Illmo et Exmo Dño Cognato et fratri. hon. dño Marchioni Mantue.

Illmo et Exmo Dñe cognate et fratre hon. Intendendo noi che da presente se trova detenuto li ne la prigion comune di quella inclita cittade de V. Ex.^{tia} petro Lud.^{co} de mainerij depintore e cittadin ferrarese nostro dil.^{mo} inquisito per haver commesso certo errore a di passati de notte dando alcune bastonate senza sangue perho ad un provisionato, e come sapiemo esser noto a V. S. e conoscendo chel suo fallimento è più presto proceduto da giovinezza che da tristitie ou malignitade, ne è parso per questa nostra recomandarlo con ogni efficacia possibil a V. Ex.^{tia} e pregarla che sia contenta per nostro rispetto liberarlo, hora che l'ha patito assai come ci è detto, essendo stato in essa pregion XV giorni, certificando V. S. che questa gracia ci sera oltra modo grata e le restaremo de cio molto obbligati per el desiderio che tenemo de p.^{ta} liberatione et come in V. S. Illma si confidemo alla quale infinitamente ce recomandamo.

Ferrarie VIII septem.^{is} MDXV.

Cog.^{us} et frat. Alfonsus dux Ferrarie.

[1] Arch. prov. di Reggio Emilia, Recapiti alle provv., 1477, 22 genn.

[2] Ibid., Mandati, liste e spese, 1536, 30 giugno.

[3] Ibid.

[4] Archivio storico Gonzaga, Mantova.

È veramente deplorevole che nulla resti delle opere di questi artisti e sopratutto nei due palazzi del Comune e del Capitano. Allo studioso non rimane che rintracciare anche altrove altre memorie, per completare possibilmente la storia di questa famiglia d'artisti.

FRANCESCO MALAGUZZI.

Costanzo

medaglista e pittore.

È noto come il Giovio attribuisse al Pisanello una medaglia di Maometto II, con la data 1481, e che reca invece nel rovescio la scritta OPVS CONSTANTII.

Nulla è noto intorno a quest'artista, fuorchè quel piccolo bronzo e una variante di esso, pubblicato da A. Heiss (*Les médailleurs italiens de la Renaissance,* Paris, Rothschild), dal Thuasne (*Gentile Bellini et le sultan Mohammed II,* Paris, Leroux, 1888) e da altri. Il documento che qui pubblichiamo, favoritoci dall'amico conte Ippolito Malaguzzi, direttore dell'Archivio di Stato in Modena, ci dà alcune notizie intorno alla vita dell'artista quasi sconosciuto.

1° Costanzo fu a Ferrara, ove prese per moglie una ferrarese, e vi stette *gran tempo,* tanto che *se fa chiamare da Ferrara.*

2° Costanzo fu inviato a Maometto II, che desiderava un pittore italiano alla sua Corte, e ne aveva fatto richiesta al re di Napoli. Stette a Costantinopoli *moltj anni et bene tractato epso gran Turcho il quale etiam lo fece Cavaliero.* Probabilmente lasciò Costantinopoli nel 1481, data della medaglia di Costanzo, appena avvenuta la morte di Maometto II (2 luglio 1481).

3° Costanzo nel 1485 dipinse un ritratto di Ferrante d'Este, figlio di Ercole I, duca di Ferrara, e di Eleonora d'Aragona, il quale viveva alla Corte aragonese, e non aveva ancora raggiunto l'età di otto anni.

4° Costanzo nell'agosto del 1485 si recò a Ferrara, raccomandato dall'oratore estense in Napoli, per alcuni affari relativi alla dote della moglie sua, che intendeva di disbrigare con sollecitudine, affine di ritornare alla Corte aragonese.

Donde era Costanzo? Il documento non lo dice, e quantunque si possa supporre che fosse napoletano, ed uno fra gli artisti accorsi a Ferrara presso la duchessa Eleonora d'Aragona, il luogo di nascita del pittore rimane incerto. Delle sue opere pittoresche non v'è notizia, ma si potrebbe riprendere in esame il ritratto di Maometto II, venduto nel 1825 dalla famiglia Zeno a lord Nortwich, ch'era ascritto erroneamente a Gentile Bellini, per stabilire se mai potesse verosimilmente appartenere a Costanzo, che stette, nel tempo stesso di Gentile, alla Corte del sultano, in qualità di pittore.

ADOLFO VENTURI.

Illustrissima Princeps etc: Sonno gia molti mesi et piu di lanno: che sel se racorda la V. S. io gli scripsi, a, certo proposito ringratiandola di quello se era operata per me quantunque non hauesse possuto hauere effecto: che io non li poteua riferire gratie che non e altro dire nisi non potere meritarla Per che questo me seria impossibile: Maisi che li faria pure vn giorno vno Donno ó sij presente quale potesse la mia debile facultade: Hor la fortuna mia ha voluto che cum quanta magiore diligentia mi e sta possibile non ho mai potuto exequirlo: per quellui che lhauea a fare: mo per infirmitade: mo per facende che limpediua: Pur tandem e seguito quello ho desiderato tanto tempo: Cioe di farui uedere lo Ill.re Don Ferrante Vostro figlio: se non Corporalmente saltem per tal modo che quasi vi parra hauerlo denantj a gli occhij.

La Zoanna adonque mia Carissima Consorte sera quella ve i presentera da parte mia Rafigurato et pincto sopra vna Tella: di quella misura et grandeza. se troua la facia sua: et tale che se il ui fusse presente ue il pareria pocha differentia: lo é in essere piu bello lo Naturale cha lo pincto: et cussi è la verita: la grandeza sua de la persona la porta etiam il Maestro de dicta pictura acio possiatj anche vedere quanto, è, alto de la eta sua Madama mia precipua questo, e, quel Donno che ui ho offerto ma non mai chiarito non Condegno ali meritj dignissimi de la vostra Sublimita ni a le obligatione et desiderio mio Ma ben demostratiuo di qualche Signo de lanimo et volunta mia che uoria potere et sapere assai per poterli meglio satisfare et seruirla che in altro non é il studio et la Cura mia.

Vi presentara anchora epsa mia Consorte due belle Candelle papale quale hebi da la sancta memoria di Papa Sixto quello anno se rupe la guerra a la solennita di nostra Donna da la candelle: luna fu per il Signore: et laltra per la V. Ex.tia: Et per che un altra volta ni mandai due altre et perueneno ale manne del Sig.re quale mostra le retenesse la sua et la vostra: Perho sel vi parera poteritj etiam retenire la sua per ricompensa, ó farne il parere vostro: In anti che hora non ho mai auuto la faculta de mandarle et se pure la vi fusse stata é processo per inaduertentia ma sempre le Ho saluate a questo Effecto: Presentaraui anchora la predicta o sij Nicolo quello Maestro che ha pincto il predicto S.re vostro figlio per nome chiamato Maestro Costantio che se fa chiamare da ferrara per che il ge stato gran tempo et etiam per che ha per moglie vna de le nostre ferrarese: Et é quello che mando gia piu anni la Maesta del S.re Re al gran

Turcho quando li richiedetj gli mandasse vno pictore de quelli dal Canto di qua: et stetesi moltj anni et bene tractato da epso gran Turcho il quale etiam lo fece Caualiero: Hora se ne uene per exigere Certi dinari che sonno in deposito presso Baldisera de gioanni de la dote de la moglie et etiam alcuni altri de la Dote de la matre de la moglie: Vnde lo racommando ala V. Ex.[tia] acio lo facia spazare et expedire presto et fauoreuolmente a Cio possa ritornare a Napoli Cum quelli sonno venutj cum la Ill.[re] madama Beatrice che li seria Comodo et vtile assai: fara officio pio: et a me Cossa gratissima: amando questo homo per le virtu sue: et per la Cagione antedicte: In gratia et ali pedi de la vostra sublimita humilmente sempre mi raccomando: Neapoli xxiiii Augusti: MccccLxxxv:

Ex.[me] Ducalis Dominationis Vestræ

Fidelis Seruus Baptista Bendedeus.

Di fuori:

Ill.[mæ] Principi et Ex.[mæ] Dominæ Dominæ Dvcissæ Ferrariæ etc.

(*R. Archirio di Stato in Modena* - Cancelleria Ducale - Dispacci degli Oratori Estensi a Napoli).

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

L'ARTE CRISTIANA ANTICA

E LA SCIENZA MODERNA.

D.r Josef Strzygowski — **Das Etschmiadzin-Evangeliar**: Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst. — Wien, 1891.

È passato il tempo in cui i monumenti dell'arte cristiana antica non erano considerati che come antichità religiose oppure come curiosità e rarità; ed è andata continuamente aumentando la tendenza a esaminarli dal punto di vista della storia dell'arte, considerando con zelo sempre crescente lo sviluppo dell'arte secondo l'invenzione del soggetto e secondo l'esecuzione e lo stile.

A cominciare dal d'Agincourt, troviamo una schiera di eminenti scrittori d'arte, quali il Labarte, il Bayet, il Müntz, l'Unger, lo Schnaase, il Dobbert, lo Springer testè defunto, il Kondakoff e molti altri più giovani, che si sono proposti di risalire con questi criteri fino al principio della via percorsa dall'arte cristiana.

L'importanza scientifica di quest'impresa è già per sè stessa abbastanza chiara. Però essa è congiunta a così grandi difficoltà, che la ricerca è ancor ben lontana dal dare un'esatta idea dell'antica arte cristiana, sia pure ne' suoi tratti principali. La scarsità dei monumenti non ne è che piccola causa. È bensì vero che delle statue, delle grandiose decorazioni in mosaico e degli altri ornamenti delle chiese e dei palazzi, di cui parlano gli scrittori di quell'epoca, non ci è rimasto che poco; ma d'altra parte le pitture delle catacombe di Roma, i sarcofagi italici e della Gallia, i mosaici ancora conservati segnatamente in Roma ed in Ravenna e i prodotti delle arti minori dell'antica epoca cristiana quali le medaglie, i vetri con figure in oro, i rilievi in avorio, le miniature, ecc., sparse per le chiese e per le collezioni d'Europa, formano un tesoro di monumenti che almeno per certi rispetti è sufficiente a gettar luce sull'origine e sullo sviluppo dell'arte cristiana prima del medio evo propriamente detto. Però una parte di questo ricco materiale scientifico è rimasta poco utile per la vera storia dell'arte, e ciò per la mancanza di segni che determinassero con sicurezza il luogo e il tempo in cui quei lavori furono eseguiti. Ciò si verifica specialmente nei rilievi in avorio, ed è una cosa tanto più deplorevole, inquantochè appunto questi ci forniscono le più nobili prove del gusto e della capacità artistica di allora: basti accennare alla così detta Lipsanoteca di Brescia [1] e alla bella figura d'angelo conservata nel British Museum. [2] Nei lavori di quest'epoca non si trovano che eccezionalmente la data ed il nome dell'artista, come per esempio nel manoscritto siriaco di Rabula nella Laurenziana a Firenze. Ma del resto ci manca disgraziatamente troppo spesso ogni punto d'appoggio per classarli alla stregua indicata. I dittici consolari, che spesso hanno appunto il vantaggio della determinazione precisa del luogo e del tempo, sono, a quanto sembra, molto poco adatti a servire da punto di partenza per una tale classificazione. Perciò nella maggior parte dei casi ci si è dovuti contentare, giudicando dalla lingua e dalle particolarità paleografiche del testo (nei manoscritti) o delle iscrizioni che non di rado vi si trovano, oppure confrontando i lavori per rispetto allo stile, di determinare approssimativamente il secolo in cui furono eseguiti e di dividere il materiale dei monumenti in lavori romani occidentali e in lavori bizantini. Oltre ai dittici consolari, dei quali, come abbiamo detto, si può determinare il tempo e il luogo d'esecuzione, non ci sono che alcuni monumenti di origine indubbiamente romana o ravennate, i quali formano per così dire delle piccole oasi in questo inestricabile arruffio. Senonchè anche qui accade molto spesso al ricercatore, ad esempio coi sarcofagi, di rimanere in dubbio intorno alla serie cronologica.

Su questo campo così aperto alle ipotesi, anche i più seri ricercatori dovettero lasciarsi guidare più dal loro proprio sentimento dello stile che da caratteri esteriori; e quanto lontane sieno in ciò le opinioni si può vedere

[1] Riprodotta nel Garrucci, *Storia dell'arte cristiana*, vol. VI, tavole 441-445.

[2] Garrucci, op. cit., tav. 457.

da molti esempi che citeremo in seguito, e specialmente dal libro di C. Friedrich intorno ai bassorilievi in avorio del pergamo del duomo di Aquisgrana [1] e da quanto a proposito di questa pubblicazione ebbe a scrivere E. Dobbert. [2] Oltre che a quest'ultimo, spetta anzitutto, per quanto io sappia, al Labarte [3] ed al Bayet [4] il merito d'aver cercato di condurre a termine la suddetta classificazione generale del materiale esistente nei due cicli artistici che tutto lo comprendono. E se altri, come C. Schnaase, [5] non mantennero con tanto rigore le grandi linee di divisione così tracciate, se ne trova la spiegazione non solo nella difficoltà dell'impresa, ma anche nel fatto che le idee artistiche per ed intorno al mondo cristiano d'allora sono diventate più comuni ed hanno trovato maggior diffusione. Per far maggiormente progredire le ricerche sono stati necessari anche degli ampi lavori preparatori, ed alcuni di questi ci stanno ora innanzi nelle grandi raccolte di monumenti del Garrucci, del De Rossi, del Westwood, del Le Blant e di altri. Invece un lavoro di questo genere di E. Aus'm Weerth intorno all'antica scultura in avorio, già da molto tempo annunziato, si fa ancor sempre aspettare. Anche la ricca collezione dei calchi di rilievi in avorio eseguiti per cura della Arundel Society, nonchè le fotografie del Simelli, dell'Alinari, del Ricci e di altri sono state di grandissima importanza per gli studi comparativi dei monumenti.



CRISTO FRA PIETRO E PAOLO

(Miniatura nell'Evangeliario di Etschmiadzin).

Però sebbene questi studi preliminari non siano ancor punto finiti, pure l'incalzante smania del sapere non può contentarsi di fermarsi a questo punto. Dobbiamo giungere a determinare i più importanti centri artistici, dobbiamo cercare di tener dietro nei tratti principali allo sviluppo dell'arte in ciascuno di essi; quando saremo riusciti a ciò, allora appena saremo in grado di scrivere la storia dell'arte cristiana antica.

Il primo che, a mio giudizio, fece su questa via un passo decisivo fu il prof. N. Kondakoff, oggi conservatore del Museo dell'Eremitaggio a Pietroburgo, che nella sua *Storia dell'arte bizantina ricavata dalle miniature* rilevò la singolare importanza che ebbero nell'arte bizantina antica le regioni sud-orientali dell'Impero ro-

[1] C. Friedrich, *Die Elfenbeinreliefs an der Kanzel des Doms zu Aachen*, 1883.

[2] E. Dobbert, *Zur Geschichte der Elfenbeinsculptur* (Repertorium für Kunstw., Band VIII, 1885).

[3] Labarte, *Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, 2me édit., 1872.

[4] Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des iconoclastes*, 1879. — *L'art byzantin* (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts).

[5] C. Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, 2te Auflage, 1869, Band III.

mano d'Oriente e specialmente l'Egitto.[1] La sua profonda convinzione dell'importanza di quelle terre per la storia dell'arte l'aveva spinto già nel 1881 ad un viaggio al Sinai, i cui risultati scientifici egli raccolse in un libro scritto in lingua russa, prima di assumere il comando della spedizione russa, partita da poco allo scopo di esplorare dal punto di vista dell'archeologia quel gran tratto di paese che si stende da Tarso fino all'Arabia Petrea.

Un valente seguace del professore russo è il dottor J. Strzygowski, docente all'Università di Vienna. Anche egli, come il Kondakoff, non si è contentato dei monumenti quasi tutti da lungo conosciuti che si contengono nelle chiese e nelle collezioni dell'Italia e dell'Europa centrale. Tornato da poco da un lungo viaggio in cui visitò Salonicco e il monte Athos, Atene e la Grecia, Costantinopoli e l'Asia Minore, Trebisonda e il Caucaso, Mosca e Pietroburgo, egli ha cominciato a lavorare sul materiale trovato in una serie di dissertazioni col titolo comune di *Monumenti bizantini;* e ne è già uscita la prima parte, il cui titolo sta in testa al presente articolo.

In questa prima parte l'erudito scrittore tratta principalmente di un evangeliario in lingua armena conservato nell'antico convento di Etschmiadzin in Armenia, ed inoltre, in due capitoli separati, di un paio di medaglie d'oro provenienti da Adana nella Cilicia e che si conservano nel Museo imperiale ottomano di Costantinopoli, e di due quadri di santi provenienti dal Sinai, ora nel Museo dell'Accademia religiosa di Kiew. Questi ultimi sono due pezzi unici rarissimi e di importanza affatto speciale ai nostri giorni, in cui hanno destato tanto rumore le figure di mummie degli ultimi tempi dell'èra antica, che si trovarono in Egitto. Dipinti con colori a cera, essi sono una prova che l'antica pittura encaustica continuò a praticarsi nell'epoca bizantina, e son posti dallo Strzygowski press'a poco nel settimo secolo. Ora se queste figure su tavola ci rappresentano l'arte egiziana-bizantina al tempo in cui gli Arabi entrarono trionfanti in quell'antica culla di civiltà, le due medaglie d'oro vengono a porsi indubbiamente accanto alle fiale di metallo della Palestina esistenti in Monza. Esse sono ornate di rilievi con scene del Nuovo Testamento e perciò vengono fortunatamente ad arricchire l'iconografia cristiana della metà del primo millennio.



IL SACRIFICIO DI ABRAMO

(Miniatura nell' Evangeliario di Etschmiadzin).

Dobbiamo qui lasciar fuori di considerazione il capitolo in cui l'A., prendendo occasione dal testo armeno dell'evangeliario di Etschmiadzin, tratta della pittura in miniatura armena, e ciò perchè la nostra attenzione è diretta ad un'epoca più antica e più importante per la storia dell'arte in generale.

A questo testo sono però uniti due differenti fascicoli di miniature, che, come ben dimostra l'A., sono dipinti dalla mano di artisti siriaci subito dopo la metà del primo millennio dell'èra cristiana. Ora, siccome le

[1] Della traduzione francese di questo importante lavoro è appunto uscito testè il secondo volume, a cinque anni d'intervallo dal primo.

nostre cognizioni della scuola pittorica della Siria erano finora limitate alle figure, quasi tutte marginali, del manoscritto di Rabula dell'anno 586, conservato nella Laurenziana, e ad un frammento poco noto e che molto si avvicina a quest'ultimo, esistente nella Biblioteca Nazionale di Parigi (f. syr., n. 33), esse vengono arricchite dalle osservazioni dello Strzygowski intorno al detto evangeliario e dalle riproduzioni che egli ci ha dato della maggior parte delle illustrazioni; e ciò è tanto più notevole, inquantochè, come è noto, Edessa formò con la sua scuola e con la sua biblioteca un importante centro di coltura per tutto l'Oriente cattolico. Ed in vero non solo per l'Oriente, poichè è ben nota e più volte fu rilevata la parte che i Siri ebbero nell'Occidente al tempo dei Merovingi e dei Carolingi come dotti e come chierici e come negozianti. Carlomagno stesso quando, poco prima della sua morte, volle correggere il testo del Vangelo, chiamò a sè anche degli autorevoli Siri.[1] Le grandiose scoperte di Melchiorre de Vogüé hanno comprovato la grande e feconda attività delle costruzioni nella Siria centrale nei primi tempi del Cristianesimo, e vi sono degli scrittori francesi che le ascrivono una decisiva importanza per lo sviluppo dell'architettura cristiana in generale, e veramente fino nella così detta epoca romanica.[1] La ipotesi siriaca (mi si permetta questa espressione) ha poi trovato un valente difensore nel professore H. Janitschek di Strassburgo. Già il de Vogüé [2] ed A. Choisy [3] avevano accentuato l'importanza che ebbe per l'arte bizantina l'architettura siriaca come mediatrice dell'influenza asiatica. Lo stesso cómpito assegna lo Janitschek anche alla pittura siriaca; [4] anzi egli va ancora più innanzi e fa risalire a modelli siriaci parecchi elementi decorativi dei manoscritti miniati dell'epoca dei Carolingi. Fra questi elementi egli conta anche il così detto « Pozzo della vita », un tempietto che termina al disotto a forma di pozzo, e che si trova nell'evangeliario di Godescalco, scritto nel 781-783 per Carlomagno. Però nella rapida lettura che feci della sua pubblicazione, che presentemente pur troppo non posso consul-



L'ANNUNCIAZIONE DI MARIA

(Miniatura nell' Evangeliario di Etschmiadzin).

[1] Vedi, per esempio, Scheffer-Boichorst, *Zur Geschichte der Syrer im Abendlande* (Mittheilungen des Instituts für oesterreichische Geschichtsforschung, vol. VI), nonchè Leitschuh, *Der Bilderkreis der karolingischen Malerei*, vol. I, p. 52.

[1] Ed. Corroyer, *L'architecture romane*, 1888 *(Bibl. de l'enseignement des B. A.)* - Vedi anche R. Cattaneo, *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa;* Venezia, 1889.

[2] M. de Vogüé, *Syrie centrale*, 1865.

[3] A. Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins.*

[4] H. Janitschek, *Studien zur Geschichte der karolingischen Kunst* (Strassburger Festgruss an Anton Springer, 1885).

tare, mi è sembrato che egli fondasse il suo giudizio quasi esclusivamente più sull'intuizione che su prove dirette. Ora una tale prova ci è fornita dallo Strzygowski, il quale ci presenta appunto nell'evangeliario di Etschmiadzin l'archetipo siriaco del « Pozzo della vita ».

Siccome suppongo che il lettore non tarderà a fare direttamente la conoscenza del libro dello Strzygowski, aggiungo soltanto che in una delle miniature siriache del suddetto evangeliario si ritrova con meravigliosa somiglianza quel notevole altare che vedesi nella rappresentazione del Sacrificio d'Isacco sulla celebre pisside di Berlino;[1] e ciò sembra indicare che, contrariamente alla comune opinione e conforme al giudizio del Ficker,[2] questa pisside — uno dei più bei lavori in avorio del principio dell'èra cristiana che ci siano conservati — è di origine romana orientale.

Se delle miniature siriache che si trovano sui margini degli evangeliari conservati a Firenze ed a Parigi si può dire che sono di molto inferiori alle miniature greche alquanto anteriori ed in parte forse contemporanee, quali la Genesi e Dioscoride di Vienna, la Bibbia Cottoniana di Londra, il rotolo di Giosuè, il manoscritto cosmatico della Vaticana ed il « Codex rossanensis », ciò si può asserire ancora a maggior ragione delle miniature di Etschmiadzin, nelle quali si fa molto sentire la limitatezza provinciale. Del resto i due fascicoli sono di mano e di maniera differenti.

Ma ancor molto più importanti delle illustrazioni siriache sono le due tavolette in avorio che formano la copertina dell'evangeliario, e che lo Strzygowski ci dà riprodotte in una buona fototipia.[3] Esse sono in piena analogia con le due tavolette della Biblioteca Nazionale di Parigi[4] e devono essere della stessa scuola e press'a poco anche dello stesso tempo. Sì le une come le altre appartengono ad un gruppo di cui fan parte anche parecchie altre e che il Meyer chiama « i dittici delle cinque parti »,[5] poichè, come egli dimostra, esse erano originariamente destinate allo stesso uso dei semplici dittici; ma più tardi furono adoperate per la legatura dei libri e abbastanza presto si cominciò anche ad eseguirne unicamente a tale scopo. Per esempio, fra quelle destinate probabilmente già da bel principio alla legatura, sono da porsi le due grandi tavole riccamente ornate del tesoro del Duomo di Milano.[1]

Ora le tavole di Etschmiadzin offrono occasione all'A. di fare delle osservazioni iconografiche, le quali mirano a dimostrare che esse devono provenire dalla scuola ravennate d'intaglio in avorio ed appartenere al sesto secolo. Il risultato di questa ricerca si fonda principalmente sull'analogia che le dette tavole mostrano coi rilievi della celebre cattedra di Massimiano (546-552), alla quale però esse sarebbero alquanto anteriori.

In questo punto lo Strzygowski batte una via in cui fu preceduto da alcuni archeologi tedeschi. Già si può considerare come diretto in questo senso il tentativo fatto dal Friedrich di ricostruire, riunendo ad arbitrio dei monumenti molto differenti fra loro, una scuola d'intaglio in avorio, che sarebbe fiorita in Ravenna nel quinto secolo.[2] Più avanti ancora va il Ficker nella sua citata monografia sulla rappresentazione degli Apostoli nell'arte cristiana antica, pubblicata nel 1887.[3] Con una sicurezza che fa stupire, e come se parlasse di fatti già da tempo dimostrati, egli ricostruisce parecchie scuole simili nella Gallia e nell'Alta Italia. Esse sono: la scuola di Brescia con la Lipsanoteca;[4] la scuola della Francia meridionale col dittico del signor Carrand di Lione[5] e tre piccole tavole del British Museum,[6] tutti e quattro con scene della vita dei due principi degli Apostoli; la scuola milanese con la copertina già nominata e il dittico con scene della Passione nel tesoro del Duomo di Milano,[7] alcune piccole placche in rilievo provenienti da Werden nella Vestfalia, ora nel South Kensington Museum[8] e le quattro tavole quasi quadrate del Museo Britannico;[9] finalmente la scuola di Ravenna con la nominata cattedra, le tavolette della Biblioteca di Parigi, quattro tavole possedute da un privato a Parigi,[10] parecchie pissidi[11] e, a quanto pare, anche la copertina proveniente da Murano.[12] Anche il Ficker ritiene che l'epoca del fiore di queste scuole locali sia il quinto secolo, ed assegna

[1] Garrucci, op. cit., tav. 440.

[2] J. Ficker, *Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst*, 1887, p. 142. Il Friedrich, nel libro citato innanzi, ne trasporta l'origine a Ravenna.

[3] Queste due tavolette furono già rese note agli archeologi russi dal conte Uwaroff nel 1882. La Commissione archeologica di Pietroburgo ne possiede un disegno, ed il prof. Kondakoff una fotografia.

[4] Garrucci, op. cit., tav. 458. La tavoletta superiore si trova riprodotta in fototipia nel Bouchot, *Les reliures d'art*, 1888.

[5] Meyer, *Zwei antike Elfenbeintafeln der K. Staatsbibliothek in München*, 1879. — Il più antico esemplare è il foglio incompleto esistente nella Biblioteca Barberini e riprodotto dal Gori, vol. II, tav. 1. Frammenti di tavolette simili destinate ad usi profani sono ancora conservati nella Biblioteca di Monaco, nella collezione Trivulzi in Milano (Meyer, op. cit., tav. 3 e 1, fig. 3) ed a Basilea (*Bullettino di archeologia cristiana*, 1878, tav. 1, n. 3). Singoli fogli di due diversi dittici liturgici a cinque parti, ma che appartengono ad una stessa scuola, si trovano nel Museo Vaticano (Garrucci, op. cit., tav. 457, 2) e nel South Kensington Museum di Londra (riprod. in Maskell, *Description of the ivories*, ecc.). Un foglio staccato di un dittico liturgico, proveniente da Venezia, è conservato nel Museo di Ravenna (Garrucci, op. cit., tav. 456). Il Westwood (*A descriptive Catalogue of the fictile ivories*, p. 420) nomina anche una cattiva copia dell'avorio di Kensington che si trovava alla « Exposition d'objets d'art religieux » tenutasi a Lilla nel 1874.

[1] Garrucci, op. cit., tav. 454 e 455.

[2] Friedrich, op. cit., p. 6 e seg.

[3] J. Ficker, op. cit., p. 145 e seg.

[4] Garrucci, op. cit., tav. 442-445.

[5] Ibid., tav. 452, 3.

[6] Ibid., tav. 446, 9-11.

[7] Ibid., tav. 450.

[8] Ibid., tav. 447, 1-3.

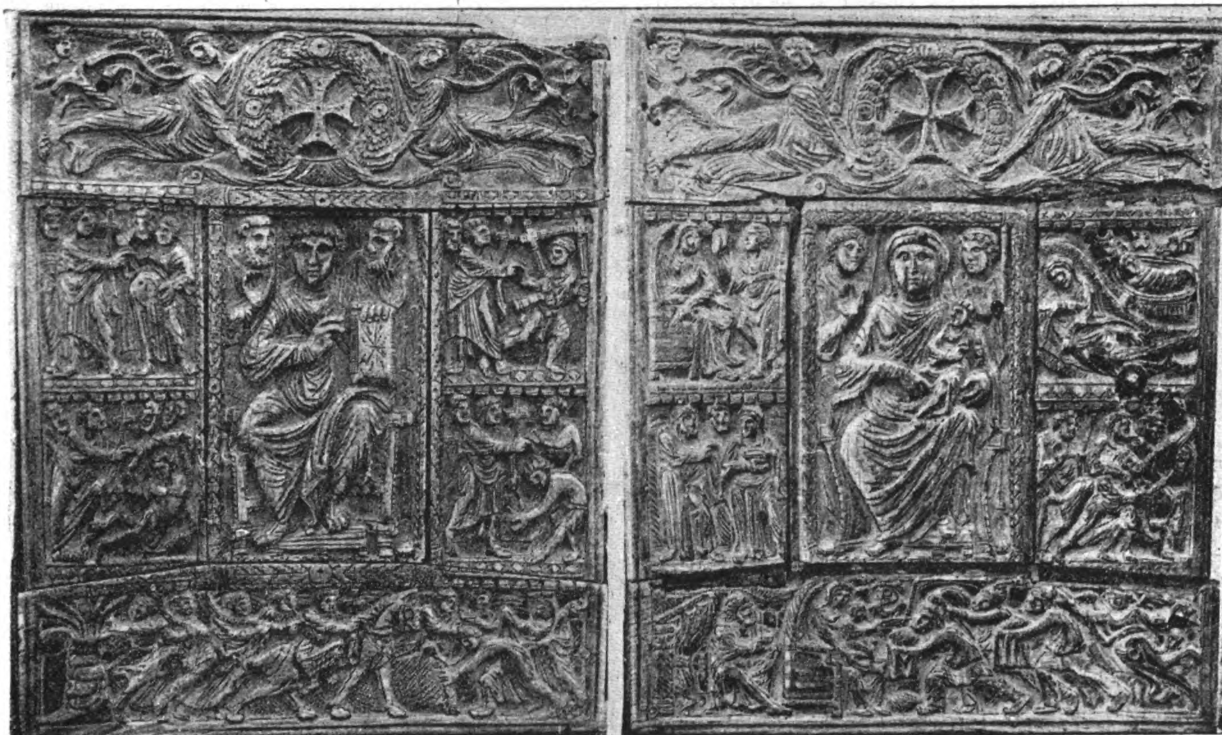
[9] Ibid., tav. 446, 1-4. Vedi anche Dobbert, *Zur Entstehungsgeschichte des Crucifixes* (Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen, 1880).

[10] Ibid., tav. 448, 10-13 (?).

[11] Ibid., tav. 438, 3-5; tav. 439, 1-3.

[12] Ibid., tav. 456.

ad esse come loro vera e propria missione quella di far durare nel medio evo l'esercizio dell'arte classica, asserendo che, fra tutte le città dell'alta Italia, quella che nel sesto secolo esercitò la più grande influenza sull'intaglio in avorio fu Ravenna. Con maggior prudenza invece fu trattata questa importante questione della provenienza degli avori da M. Schmid nel suo studio iconografico intorno alla rappresentazione della Nascita di Cristo nelle arti figurative.[1] I rilievi di Werden e le grandi tavole di Milano sono da lui ascritte, ma solo dubitativamente, alla scuola milanese, e nei rilievi della cattedra di Massimiano egli vede almeno una forte analogia con modelli bizantini.



COPERTURA IN AVORIO DELL'EVANGELIARIO DI ETSCHMIADZIN.

Più arditamente si accinge ora all'impresa lo Strzygowski. Egli considera come epoca del fiore della scuola milanese d'intaglio in avorio quella del grande Teodosio, che aveva scelto Milano per sua residenza, ed ascrive a questa scuola ed a questo tempo le due grandi tavole nel tesoro del Duomo ed i rilievi di Werden. Dopo il quinto secolo, trasportata la capitale a Ravenna, Milano si ritira in ultima linea e l'arte milanese vegeta servendo soltanto la Chiesa. Esempi di questa decadenza sono, secondo l'A., le tavole del Vaticano e quelle del South Kensington Museum, che fra di loro sono in istretta affinità.

Più risolutamente ancora l'A. tratta della scuola ravennate. In aggiunta al Ficker egli cita una intera serie di lavori in avorio oltre alla cattedra e alle due copertine di Parigi e di Etschmiadzin, cioè: il foglio in cinque parti proveniente da San Michele a Murano, ora nel Museo di Ravenna;[1] una tavola poco nota nell'Europa occidentale con l'Annunciazione di Maria e la prova della sua verginità, esistente nella collezione Uwaroff;[2] la notevole tavola della Bodleyana di Oxford[3] con la rappresentazione del Cristo che calpesta i quattro mostri del salterio, incorniciata da piccole scene della sua vita; i rilievi della collezione Micheli;[4] il dittico liturgico del Lussemburgo;[5] parecchie pissidi, come quella con la storia di Giona proveniente dal Sant'Ambrogio di Milano, ora nell'Eremitaggio a Pietroburgo;[6] le tre nominate dal Ficker, cioè quella già esistente nella collezione Hahn ed ora pure nell'Eremitaggio,[7] quella di Cluny[8] e quella

[1] M. Schmid, *Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst,* 1890.

[1] Garrucci, tav. 456.

[2] La collezione trovasi nella villa della contessa Uwaroff presso Mosca; della tavola, resa nota dal defunto conte negli Atti della Società archeologica di Mosca (1865), lo Strzygwoski ci ha dato una riproduzione.

[3] Riprod. in Westwood, op. cit., p. 55.

[4] Garrucci, tav. 448.

[5] Ibid., tav. 452, nn. 1 e 2.

[6] Ibid., tav. 437, 2. Vedi il Catalogo illustrato recentemente pubblicato dal Kondakoff, p. 153.

[7] Garrucci, tav. 438, 5. Vedi anche F. Hahn, *Fünf Elfenbein-Gefässe des frühesten Mittelalters,* 1862, con fig.

[8] Garrucci, tav. 438, 4.

del Vaticano,[1] e finalmente una quinta scoperta in Vienna dall'A. dopo la pubblicazione del suo libro; e forse anche altri antichi monumenti di questo genere.

Da quanto si è detto il lettore avrà già indovinato che per l'A. l'affinità di stile non può essere l'argomento decisivo. Le grandi tavole del Vaticano e del South Kensington non s'avvicinano affatto per lo stile a quelle di Milano; e così pure l'elenco dei lavori della scuola ravennate non è per questo rispetto molto omogeneo. Del resto l'A. stesso dice (p. 31) che il « confronto dei tipi delle figure » è l'unica via sicura per determinare il tempo ed il luogo in cui i lavori furono eseguiti. Già nella sua *Iconografia del Battesimo di Cristo*[2] lo Strzygowski ha mostrato la sua valentia nel trattare il genere affatto moderno della monografia iconografica; ed i suoi studi proseguiti con molta diligenza su questa via hanno mostrato indubbiamente la sua grande competenza. Ma, pur riconoscendo pienamente la sua erudizione, la fondatezza metodica e l'acume critico, tuttavia su questo punto non posso consentire con lui così incondizionatamente come nelle altre conclusioni del suo libro. Mi si permetterà pertanto di esprimere i miei dubbi, se anche essi sembreranno dettati da soverchia pedanteria.

Anzitutto è da osservarsi che, trattandosi d'opere d'arti minori, bisogna essere molto prudenti nel voler dedurre dal luogo dove presentemente si trovano quello della loro provenienza, giacchè i piccoli lavori d'arte dell'epoca antica si trovano oramai sparsi per tutto il mondo, e spesso lontano dalla loro patria. Dove è, ad esempio, la prova che gli avori del Duomo di Milano siano stati eseguiti proprio in quella città? Già il Labarte, e più tardi lo Schaefer,[3] il Bayet[4] e il Dobbert[5] ascrivono perfino le due grandi tavole che fanno da coperta all'evangeliario del tesoro del Duomo all'antica arte bizantina. Il rilievo della collezione Uwaroff pare sia stato comperato a Kasan; un bacino bizantino che il De Rossi ascrive al settimo secolo, nella collezione Stroganoff,[6] sembra sia stato trovato in Siberia. Le stesse tavole di Etschmiadzin sono un notevole esempio dei viaggi dei lavori in avorio dell'antica epoca cristiana. Devo però aggiungere che appunto la loro presenza in un luogo remoto dell'Asia, di cui sono provate le relazioni con Costantinopoli, ma non sufficientemente quelle con Ravenna, sembra piuttosto combattere che appoggiare l'opinione dello Strzygowski intorno alla loro origine ravennate.[1] Finalmente non è del tutto escluso che perfino la cattedra di Massimiano sia stata eseguita — sia pure in Ravenna — da artisti bizantini.[2] Lo Strzygowski stesso dice (p. 50) che già Galla Placidia al principio del quinto secolo prese consiglio e aiuto, ed anzi fece venire degli artisti da Costantinopoli, e che « nel sesto secolo l'arte ravennate svanisce del tutto nell'arte bizantina ». Più indubbiamente ravennati della cattedra sono i sarcofagi che colà si conservano. Essi mostrano però, in opposizione ai rilievi in avorio sopra nominati, una estrema povertà dei motivi, una notevole dispersione delle figure, ed anche nello stile non si rivela in confronto degli avori quell'affinità di scuola che pur si dovrebbe aspettare. Con ciò però non intendo asserire che la scultura in pietra sia il più sicuro punto di partenza per giudicare l'intaglio in avorio della primitiva epoca cristiana.

Nel credere all'intima relazione fra l'arte ravennate e la bizantina l'A. è pienamente d'accordo coi ricercatori che lo precedettero, quali il Labarte, lo Schnaase, il Bayet e il Dobbert, i quali vedono nelle opere dell'arte ravennate il vero surrogato di quelle che andarono perdute con Costantinopoli e con le provincie dell'impero romano orientale. Se però quest'opinione è esatta, quali sono i confini fra l'arte ravennate e quella puramente bizantina specialmente nel sesto secolo? L'A. vede nella croce portata da Cristo un motivo particolarmente ravennate. Senonchè questo motivo ricorre spesso, anzi notevolmente spesso, in rilievi in avorio, la provenienza dei quali è ancora in discussione. La croce per se stessa era un motivo generalmente preferito nelle figure d'angeli e di apostoli;[3] e ai tre mosaici ravennati in cui la croce sta in mano del Redentore[4] possiamo contraporre parecchi monumenti non provenienti da Ravenna e in cui ricorre lo stesso motivo, per esempio: mosaici romani,[5] sarcofagi gallici e romani,[6] una miniatura siriaca dell'evangeliario di Etschmiadzin,[7] la Bibbia Cottoniana della primitiva epoca bizantina nel British Museum[8] e due altri esempi, uno in Siracusa, l'altro ad Orléans,[9] per non parlare di altri monumenti posteriori.

[1] Garrucci, tav. 438, 3.

[2] J. Strzygowski, *Iconographie der Taufe Christi*, 1885.

[3] Schaefer, *Die Denkmäler der Elfenbeinplastik des Museums zu Darmstadt*, 1879.

[4] Bayet, *Recherches*, ecc., p. 119.

[5] Dobbert, *Zur Geschichte der Elfenbeinsculptur*. La stessa opinione è da lui ripetuta nel suo studio *Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst* (Repertorium für Kunstw.), 1891, p. 182. Il Westwood invece li ritiene anch'egli lavoro italiano.

[6] Garrucci, tav. 460, 10.

[1] Il Labarte e lo Schnaase vedono nelle tavole simili della Biblioteca di Parigi il lavoro di uno scultore latino, però probabilmente ispirato da opere bizantine più antiche.

[2] Il Dobbert (op. cit., p. 13) e lo Schnaase (op. cit., p. 219) considerano quest'opera come appartenente esclusivamente all'arte bizantina. Il Labarte (*Histoire des arts industr.*, 2me édit., vol. I, p. 17) ritiene che ad alcune parti della cattedra abbiano lavorato degli artisti di Costantinopoli e che il resto sia stato eseguito da alcuni ravennati scolari di artisti bizantini. Solo il Friedrich (op. cit., p. 10) non vi trova che in misura scarsissima l'influenza bizantina.

[3] Ficker, op. cit., p. 86 e seg.

[4] Garrucci, tav. 222, 3; 233, 2; 267, 2.

[5] Ibid., tav. 252, 3; 271. Similmente la croce si trovava in origine in mano al Redentore nell'arco del San Paolo presso Roma.

[6] Ibid., 330; 331.

[7] Strzygowski, op. cit., tav. II.

[8] J. J. Tikkanen, *Die Genesismosaiken in Venedig und die Cottonbibel*, tav. I e IX.

[9] Garrucci, tav. 466, nn. 1 e 2.



DITTICO D'AVORIO

(della Raccolta Uwaroff in Mosca).

A mio giudizio, noi conosciamo ancora troppo poco l'antica plastica bizantina, sia in pietra come in metallo o in avorio, per poterne determinare con sufficiente sicurezza un gruppo o una scuola. Tanto i tipi figurativi quanto lo stile artistico possono aver avuto una diffusione maggiore di quello che l'A. ritiene. Ad avvalorare la mia ipotesi citerò anzitutto due esempi poco noti. Il professor Kondakoff possiede dei frammenti d'un'antica pisside cristiana, trovata in una tomba a Kertsch, con le rappresentazioni dell'Annunciazione di Maria e della prova della sua verginità; esse sono disegnate, come osserva l'A. stesso, secondo lo « schema ravennate » e con la tecnica speciale dell'intaglio; eppure a nessuno può venire in mente di ammettere che questo lavoro, d'una rozzezza del tutto provinciale, sia di origine ravennate. L'assistente del Kondakoff, signor W. de Bock, che ha recentemente arricchita la collezione dell'Eremitaggio d'una grande quantità di pregevolissimi tessuti trovati in tombe copte, ha anche acquistato per la detta collezione la riproduzione in gesso d'un rilievo in legno a forma di frontone esistente nella chiesa di Santa Maria (El Muallakah) al Cairo, il quale con grandissima probabilità è del sesto secolo. Accanto ad una lunga iscrizione greca si vede rappresentata in una fila ininterrotta di figure, poste l'una accanto all'altra, l'Entrata di Gesù in Gerusalemme e la sua Ascensione. Quest'ultima si svolge in una « corona triumphalis » portata da due angeli; ed è questo un motivo imitato dall'antico che, come è noto, caratterizza in forma quasi identica precisamente i « dittici dalle cinque parti, » anche quelli di Parigi e di Etschmiadzin. D'altra parte però la composizione dell'Ascensione mostra una spiccata anologia con la scena corrispondente su una delle colonne anteriori del ciborio dell'altar maggiore della basilica di S. Marco in Venezia,[1] i modelli delle quali, se è vero che esse, come asserisce il Garrucci, non sieno originali ma copie medievali,[2] sono certamente del quinto o sesto secolo e senza dubbio d'origine latina. Se il Garrucci ha ragione, il che mi sembra molto dubbio, si avrebbe in questo caso perfino lo stile cristiano primitivo riprodotto con una fedeltà senza esempio nel medio evo. Affatto differente è la maniera artistica del rilievo in legno al Cairo, che, come i violenti movimenti delle figure,[1] si avvicina non poco a certi lavori del « gruppo ravennate ». L'Entrata di Cristo in Gerusalemme non mostra però nessuna particolare analogia con la rappresentazione delle tavole di Etschmiadzin, poichè vi mancano gli apostoli che accompagnano il Signore e così pure la figura rappresentante la città di Gerusalemme, che non si trova che nelle dette tavole.[2] E finalmente, sempre a convalidare la mia asserzione, accennerò alla grande analogia in cui stanno i dittici consolari dell'Oriente e quelli dell'Occidente.

Son ben lontano dal volermi opporre decisamente alle conclusioni dello Strzygowski. Ho voluto soltanto rilevare il loro carattere talora ipotetico. Forse il nuovo materiale che l'A., continuando il suo lavoro, porterà alla plastica bizantina primitiva, getterà maggior luce su questa importante questione. Del resto, è nella natura stessa della cosa, che le opinioni debbano per ora esser molto differenti. Deve però ascriversi principalmente a merito dell'egregio A. se almeno il problema è oramai posto nettamente e non può più essere trascurato. Le ipotesi di un valente ricercatore hanno l'importanza di dar occasione a nuove ricerche, finchè la questione sia del tutto sciolta, se pure in questo caso ciò sarà possibile senza che si facciano nuove scoperte. *En attendant cherchons!* Ma a quelli che seguiteranno le ricerche sarebbe in ogni modo da raccomandarsi un duplice esame iconografico-stilistico del materiale esistente.

J. J. Tikkanen.

[1] Imperfettamente riprodotta dal Garrucci, tav. 498, 2.

[2] Egli fonda la sua asserzione sull'esame paleografico e sull'ortografia delle iscrizioni, che, secondo lui, escludono che le colonne sieno state eseguite prima dell'undicesimo secolo.

[1] Questo rilievo dimostra infondata l'opinione dello Schnaase (op. cit., p. 581 e seg.), che la rozza trascuratezza dell'esecuzione e la violenza dei movimenti debbano escludere l'origine bizantina.

[2] Siccome lo Strzygowski pensa che questo personaggio che si trova nella rappresentazione dell'Entrata in Gerusalemme possa essere d'origine ravennate, ricorderò la città personificata che in guisa analoga saluta il Bambino nelle rappresentazioni della Fuga in Egitto dell'epoca bizantina posteriore.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

Il giorno 4 ottobre moriva a Ligornetto, borgo del Canton Ticino, Vincenzo Vela, il decano della scultura italiana. Egli era nato appunto in Ligornetto, sessantanove anni or sono, da poveri contadini, i quali lo mandarono, non ancora dodicenne, nelle cave di Besazio a fare lo scalpellino. Da lì non tardò a cogliere l'occasione di trasferirsi a Milano, dove poco dopo lo troviamo a scalpellare per un marmista del Duomo, un tal Franzi. Un fratello di costui, decoratore, accortosi che il fanciullo possedeva attitudini non comuni, ottenne che gli si lasciassero libere due ore al giorno perchè potesse studiare il disegno nell'Accademia di Brera. Più tardi lo stesso decoratore allogò il giovanetto nello studio dello scultore Benedetto Cacciatori, che godeva allora molta fama.

In quel torno un professore di Brera, il Sabatelli, disse il noto bisticcio: « Vela spiegherà vela ». E infatti il figlio dei contadini di Ligornetto non solo cominciava a porgere efficace ajuto al Cacciatori nella lavorazione dei marmi, ma, limandosi le ore del sonno, s'industriava di notte a modellare lampade e candelieri che, venduti a gli orefici, gli procuravano da vivere assai modestamente.

Così tirò avanti fin quando, dopo aver vinto un primo concorso a Brera, con un bassorilievo che aveva per tema: *Il ritorno di Ulisse in Itaca,* si avventurò a provarsi nella gara bandita fra le varie Accademie del regno Lombardo-Veneto, da giudicarsi in Venezia. Il soggetto era: *Cristo che risuscita la figlia di Jair.* Il Vela guadagnò il premio, cioè una medaglia d'oro e sessanta zecchini per recarsi in Roma.

Ebbe appena il tempo di scolpire *La preghiera* per il duca Giulio Litta, a Milano, e credo si trovasse in Roma da poco più di un mese, quando scoppiò la guerra del Sonderbund nella Svizzera, ed egli, interrompendo i suoi primi entusiasmi per i monumenti dell'Urbe, accorse dove lo chiamava il sentimento della patria, in lui vivissimo sempre.

Quantunque avesse appena diciotto anni, e quel po' di nome acquistatosi e la protezione del pittore Hayez gli promettessero non comune fortuna, terminata o meglio soffocata la guerra svizzera, si arruolò nei battaglioni lombardi. Col fucile o con la stecca, negli avvenimenti della patria o nell'evoluzione dell'arte, troviamo in Vincenzo Vela un carattere costante, il carattere della libertà. Per questo la sua prima grande opera, *Spartaco,* è una potente espressione di libertà, non solo per il soggetto, che sarebbe poco, ma più assai per l'indole del lavoro, fiera, indipendente, tale da romperla con le tradizioni accademiche allora assai imperiose, come il giovane scultore l'aveva già rotta col giogo straniero invano scosso qualche anno innanzi, nel 1848. Lo *Spartaco* fu acquistato dal duca Litta.

Allora, per domarlo, i pretoriani austriaci gli offersero un posto all'accademia di Brera, mostrando così di voler dimenticare che il Vela avova combattuto contro di essi a Somma Campagna. Lo scultore patriota rifiutò e, per conseguenza, si vide costretto a ritirarsi nel borgo nativo, dove, ad affermare più che mai i suoi sentimenti d'italianità, cominciò a modellare la statua del carabiniere Francesco Carloni, ucciso appunto a Somma Campagna dal piombo austriaco. E quasi ciò non bastasse, quando nel 1852 gli venne offerta la cattedra nell'accademia Albertina di Torino, egli aveva compiuto un'altra statua a glorificazione dell'indipendenza, la statua di Guglielmo Tell, eretta poi in Lugano. In Lugano è pure la figura della *Desolazione,* che Giacomo Ciani commise al Vela per collocarla sul proprio monumento funebre in un giardino. A questo proposito si dice che il Vela, non sapendosi appagare dell'espressione da lui data a quella figura modellandola, ricorse ad uno espediente curioso e drammatico. Egli era in procinto d'ammogliarsi. Va dalla sposa a Milano e grida alla poverina che il matrimonio non era possibile ormai, per ragioni che era costretto a tacere. La giovane udendo l'addio disperato e vedendo che proprio il suo sposo già fuggiva da lei col più tragico aspetto che dir si possa, ruppe in pianto dirotto. Subito il Vela si

mette a disegnare quella vera e spontanea espressione di dolore, e così raggiunge il suo scopo.

L'aneddoto è forse più ben trovato che reale; ma è da sapersi che l'involontario modello della *Desolazione* fu presto consolato, poichè il Vela sposò la fanciulla da lì a poco, e l'ebbe sempre carissima compagna.

Per questa delicata opera, che forma sì bel contrasto con quella che schiuse la carriera dello scultore, *Spartaco*, Andrea Maffei scrisse un sonetto nelle cui quartine essa è mirabilmente riprodotta:

Scomposto il crine, la gonna cadente,
scanno i ginocchi dell'arcate braccia,
e queste appoggio alla protesa faccia,
le ciglia fisse e in un pensiero intente,

disperato pensier, che violente
tiranno dello spirto ogni altro scaccia,
e vi domina solo e tutte allaccia
le potenze del cuore e della mente.

In Torino il Vela eseguì molti lavori, fra i quali ricordiamo: la statua del matematico Piola, quella del filosofo Rosmini e quella del poeta Tommaso Grossi. Inoltre, la figura della *Rassegnazione*, per la contessa Loschi di Vicenza; una *Minerva* destinata a Lisbona; il monumento a Gaetano Donizetti, dov'è la figura dell'*Armonia* china sul ritratto del maestro, eretto nella chiesa di Santa Maria Maggiore in Bergamo; le statue delle regine *Maria Adelaide* e *Maria Teresa;* la figura della *Speranza*, per la tomba della famiglia Prever in Torino; la statua di *Cesare Balbo*, per il giardino pubblico della stessa città. Ancora modellò e scolpì la bellissima *Primavera*, per la famiglia Bottaccini di Trieste; le statue di *Dante* e di *Giotto*, che sorgono nel prato della Valle in Padova; quella di *Gioacchino Murat*, che si ammira nel camposanto della Certosa di Bologna, per commissione della famiglia Pepoli; quella del *conte di Cavour*, per l'atrio della Borsa in Genova. Ancora per Torino: il *Carlo Alberto*, che è nello scalone della reggia; il *Vittorio Emanuele*, del palazzo municipale; l'*Alfiere combattente*, eretto davanti al palazzo Madama; il monumento a *Manin*, ultimo doge, inaugurato dopo il 1859 per iniziativa franco-italiana.



VINCENZO VELA.

All'Esposizione francese del 1863 il Vela mandò un gruppo: *L'Italia riconoscente alla Francia*, dono delle signore milanesi alla imperatrice Eugenia, come da privata a privata. L'imperatrice, per esprimere il suo gradimento, chiese allo scultore un altro gruppo: *Cristoforo Colombo e l'America*, che, fuso in bronzo, venne prima esposto a Parigi nel 1867, e fu poi collocato nella città messicana di Vera-Cruz.

Nell'istesso anno, alla stessa Esposizione apparve il capolavoro di Vincenzo Vela, il *Napoleone morente*, stupenda opera che, quanto alla intensità e grandezza del sentimento, non teme alcun paragone. L'effetto prodotto da questa meravigliosa statua è indicibile: ogni giorno i visitatori di quell'Esposizione mondiale le si affollavano davanti compresi d'ammirazione. Alcuni veterani, memori, si sentivano venir le lagrime a gli occhi contemplando quell'opera, che è uno dei due monumenti innalzati dall'arte italiana al Fulmine di guerra, se l'altro è l'ode di Alessandro Manzoni.

L'ultimo lavoro eseguito dal Vela in Torino è l'*Ecce Homo*, per la contessa Giulini Della Porta, riprodotto in bronzo dal Barzaghi. Per la stessa signora il nostro artista modellò pure la *Preghiera dei morti*, che fu eretta a Verate nella Brianza.

Ritiratosi nella nativa Ligornetto, il Vela visse gli ultimi anni della sua vita in una specie di museo, poichè ne la villa ne la quale morì egli aveva radunato in isplendida collezione i gessi delle sue molte e insigni opere. Di queste dobbiamo ancora mentovare: la statua colossale di *Antonio Allegri,* inaugurata nel 1880 a Correggio; quella del *conte Turconi,* per l'ospedale di Mendrisio; il *monumento dei fratelli Ciani;* il busto di *Dante,* ultimo lavoro, esposto da poco nella Mostra di Lugano; il progetto d'un grandioso monumento funebre, sullo stile di quello degli Scaligeri a Verona, per il *duca di Brunnswich,* progetto che non potè essere eseguito, e infine il monumento di *Garibaldi,* per Como.

Così quest'uomo d'alto carattere e d'altissimo ingegno, lavorando e producendo indefessamente, trasse la gloriosa vita che si è ora estinta là dov'era sorta, e dov'egli, per riposarsi della lunga operosità, vincendo le insistenze di coloro che volevano onorare la propria città della sua venerata e feconda presenza, si ritirò, si nascose quasi, in mezzo a' trofei della sua forte e libera arte.



NICCOLÒ BARABINO.

Una seconda grave e dolorosa perdita ha sofferto l'arte italiana per la morte di Niccolò Barabino, avvenuta il 19 ottobre, tre settimane dopo quella del Vela. Egli era nato a Sampierdarena, il 15 giugno 1831. Figlio d'un sarto, potè entrare nell'Accademia di belle arti a Genova per le esortazioni del generale Marabotto, e vi ebbe maestro Giuseppe Isola, dal quale derivò le prime attitudini alla pittura a fresco. Il Barabino infatti va collocato tra i migliori freschisti di questo tempo, accanto al marchigiano Luigi Fontana e al toscano Cesare Maccari.

Vinto il concorso Durazzo ed avuto il premio di mille lire per venire in Roma, il Barabino elesse invece la dimora di Firenze, e a questa prima scelta rimase poi sempre fedele. Il primo lavoro da lì spedito a Genova è una *Consolatrix afflictorum;* ed è curioso notare come l'ultimo quadro del nostro pittore sia pure una Madonna: *Quasi oliva speciosa in campis;* poichè il *Carlo Emanuele I che riceve il viatico,* opera commessagli da re Umberto, e il *San Francesco,* che l'autore destinava all'Esposizione di Palermo, restarono incompiuti, essendo egli morto improvvisamente per aneurisma.

A venticinque anni il Barabino espose in Firenze la tela che gli aprì le porte della fama, *La morte di Bonifacio VIII,* acquistata dal console inglese Smith, ed ora in Inghilterra presso gli eredi di lui. Vennero in séguito le opere maggiori, cioè i tre affreschi della palazzina Celesia, in Genova. *Galileo al tribunale dell'Inquisizione, Pier Capponi che lacera i capitoli al cospetto di Carlo VIII, Il Vespro Siciliano;* i due affreschi del palazzo Orsini, pure in Genova, il *Trionfo della Scienza,* il *Trionfo dell'Amore;* le quattro tele: *Alessandro Volta, Cristoforo Colombo al Consiglio di Salamanca,* quadro magnificamente concepito, *Galileo in Arcetri, Archimede.* Sono tutte composizioni storiche pensate con rara serietà e trovate con dovizia d'invenzione. L'*Archimede,* che fra questi quadri è il più semplice, è pure forse il capolavoro dell'artista, e basterebbe da solo a illustrarlo, tanta ne è la grandiosità, la concisione, la potenza e l'efficacia; veduto una sola volta, non esce più dalla mente.

Più conosciuto è forse il *Galileo in Arcetri,* quadro premiato all'Esposizione di Torino, nell'ottanta; e altrettanto o più ancora, quello che già abbiamo accennato

Quasi oliva speciosa in campis, composizione morelliana di molta delicatezza, esposta sette anni dopo in Venezia, e ultimamente ammirata all'Esposizione di Berlino.

Nicolò Barabino fu pittore di carattere gentile, culto, fine, non ardimentoso e spontaneo: anzi peccò per una certa sua ricercatezza, la quale gl'infiacchiva un poco le facoltà tecniche, particolarmente quanto al colorito. Piuttosto che la bravura del pennello l'artista ligure amò ed ebbe la dignità del comporre; piuttosto che il brio della tavolozza, la cura lunga, non sempre genuina, del disegno. Buon critico, anzi severo censore di sè medesimo, più volte si rimproverava modestamente il proprio eclettismo, come segno di non potente personalità. Pure meritano d'essere annoverate tra le opere che meglio onorano la pittura italiana contemporanea gli affreschi dei due palazzi genovesi, l'indimenticabile quadro del filosofo siracusano, e i due cartoni per i mosaici della facciata di Santa Maria del Fiore, *La Fede, La Carità.*

Domenico Gnoli, *Direttore responsabile.*

Roma - Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

QUESTIONI D'ARTE



Le questioni per la tutela dell'arte italiana si fanno di giorno in giorno più animate. Da una parte si tien conto dei diritti di proprietà privata e dall'altra si guarda agli interessi dell'arte e della nazione. Noi ci studieremo di esaminare le questioni equanimemente, di riassumere i criteri che sono stati esposti nei periodici italiani e di discuterli.

Ferdinando Martini, in un articolo del *Corriere di Napoli* (n. 225 e 226, 18 e 19 agosto 1891), intitolato « Una delle due », espresse opinioni contraddittorie, che trovarono tuttavia eco ed approvazioni. « O comprate, o lasciate vendere »: questo fu il dilemma svolto dallo scrittore; il quale chiese in conseguenza l'abolizione dei vincoli imposti dalle vecchie leggi ai principi romani; la libertà di esportazione, salvo il diritto di prelazione per parte del Governo; la libertà di vendere oggetti d'arte ad enti morali, se astretti da necessità. Ad un tempo Ferdinando Martini chiamava vergognosa per lo Stato la vendita di un affresco dell'Angelico o del Botticelli, staccato dalle pareti e venduto alla galleria del Louvre o ai nascenti Musei americani; ed esprimeva la necessità di spendere per compiere le nostre Gallerie, per acquistare un anello qualsiasi, che manchi nella catena dell'arte alle nostre collezioni, un qualsiasi documento della sua storia.

Ma come fare? L'on. Ferdinando Martini non lo disse, e forse non lo poteva dire, per non aver posto mente ai bisogni delle nostre istituzioni e alle condizioni del nostro patrimonio artistico. Noi abbiamo, egli disse, le prime Gallerie del mondo, e non è vero, perchè una Galleria non è un semplice deposito di opere preziose, ma un'istituzione fatta allo scopo di educare il gusto del pubblico e di conservare nel miglior modo i documenti della storia dell'arte nostra. Le Gallerie dovrebbero essere come organismi viventi, seguire le tendenze degli studi, trarre pro d'ogni ricerca e d'ogni scoperta, riflettere nel modo più completo lo sviluppo della storia artistica. Le nostre Gallerie sono organismi poco vitali invece, perchè, ereditate da principi in gran parte, rappresentano forme storiche più che forme moderne. Non abbiamo da contrapporre alle Gallerie di Berlino, di Londra e di Parigi nessuna delle nostre in fatto di organizzazione, di classificazione e di conservazione. Abbiamo molte raccolte governative, provinciali e comunali, ma quasi tutte mancanti di locali, di ordinamento, di cataloghi scientifici, di una provvida tutela.

L'Italia ha guardato sempre alle arti maggiori, e non si è curata delle altre dette minori, che pure furono, nei tempi più felici, trattate dagli stessi maggiori artisti, e che oggi attraggono l'attenzione del mondo. In fatto d'arti maggiori, si giunse sino a lasciare, come opera di poco

conto, a una chiesa povera di Lombardia un dipinto solenne del Signorelli, per esporre in sua vece e ammirare come sublime qualche opera della decadenza: e ciò nel nostro secolo, mentre le principali nazioni d'Europa, con criteri ben definiti, saccheggiarono la mensa dell'italico Epulone. In fatto d'arti maggiori, noi ereditammo i criteri delle Accademie, non vedemmo che principi e re dell'arte, e poco ci preoccupammo di serie storiche, di anelli della catena dell'arte e di documenti della sua vita; e nel guardare ai grandi nomi, non sapemmo distinguere ciò che apparteneva al grande ciclo nazionale dell'arte del rinascimento da ciò che fu creato nei secoli dell'esaurimento artistico italiano. In fatto d'arti minori poi, non si ebbe riguardo alcuno ad opere, che servivano a ricostruire ne' suoi particolari la storia dei costumi e della vita d'altri tempi: le abbiamo abbandonate come ciarpe all'antiquario. Così che se, per insperata fortuna, il Museo nazionale di Firenze non avesse ereditato dal Carrand una collezione di quei gingilli che si sono lasciati sin qui liberamente nelle mani dei curiosi, noi non avremmo in alcun Museo una raccolta di quelle opere, a torto dette minori, perchè portano esse pure i nomi di Donatello e di altri grandi maestri. E ciò mentre Berlino ha grandi raccolte di laminette in bronzo con bassorilievi, di stucchi fiorentini, di stoffe, di oreficerie, ecc.; e il South Kensington Museum e il Louvre gareggiano con quel Museo a raccogliere anche le briciole della mensa dell'italico Epulone. L'Italia, specialmente per poca oculatezza al tempo della soppressione delle corporazioni religiose, ha riempito i mercati delle sue spoglie, ed ora va a rischio di rimanere senza panni. Ma si dirà: quelle collezioni di arti minori si possono sempre organizzare! E qui sta l'errore. Le miniere anche più profonde si esauriscono. Gli stranieri sono venuti in Italia, ed hanno comprato tesori a piccol prezzo, perchè essi soli ne conoscevano l'importanza; e tornati ai loro paesi, li hanno studiati, illustrati senza che a noi quasi arrivasse notizia dei risultati delle loro ricerche. E mentre una gran quantità di cose utili e belle migrava all'estero e con esse sparivano le caratteristiche di contrade e di città, e si strappavano dai luoghi di origine e dalla storia locale, venivano anche per incuria o per iscopi malvagi menomate le nostre collezioni. Così le raccolte di stampe di Bologna e di Parma vennero sfiorate infamemente, e oggi alcune celebri incisioni, uniche al mondo, sono ornamento dei gabinetti esteri di stampe pubblici e privati. E noi intanto manchiamo di una collezione d'incisioni che serva per lo studio generale della storia dell'arte e della storia speciale dell'incisione; nè riesciremo a formarla, se non ci affrettiamo, perchè i gabinetti europei di stampe tendono a completarsi e quelli americani a formarsi senza guardare a spese di sorta.

L'organizzazione delle nostre Gallerie non importa soltanto alla scienza, ma interessa l'educazione artistica e anche industriale d'Italia. Le nostre scuole dell'arte non hanno potuto trarre sin qui grande utilità dalle Gallerie, perchè esse concorrono a confondere, più che a determinare nella mente degli artisti i concetti della grandezza passata. Un giovane artista, ad esempio, che nella Galleria Pitti vede assegnato al Correggio una cosuccia, indegna quasi di Carlin Dolci, non può parlar di Correggio che come di un imbratta tele. Le copie date per originali, le maschere gabellate per figure di carne ed ossa, le quisquilie di artisti d'ultimo ordine adornate di grandi cornici intagliate e messe di fronte a capolavori concorrono a corrompere il gusto, a stancare e a deviare l'attenzione degli artisti, i quali non possono mettersi a ricerche, a squadernare volumi per sapere se i cartellini delle Gallerie sono veri o falsi. E sì che le Gallerie, organizzate a dovere, sarebbero il maggior movente della rigenerazione artistica italiana.

Sin qui le Accademie di belle arti vennero ridotte nei loro programmi e chiamate Istituti di belle arti, e gli Istituti si vorrebbero ridurre ancora e trasformare in iscuole d'arte applicata all'industria. Ma non è con questa riduzione ai minimi termini che si può ottenere il progresso dell'arte e delle industrie artistiche italiane. Conviene persuaderci che l'orafo, l'intagliatore, il musaicista, il maiolicaro, ecc., non si fanno in iscuole ove s'insegna a tutti le cose stesse e con gli stessi modelli; ma bensì là dove possono ricevere una educazione speciale, imparare ogni tecnico perfezionamento dell'arte loro, e vedere e studiare i saggi più svariati di essa. Così accanto alla scuola speciale, dovrà sorgere il museo speciale; e solo in quel modo saranno svolte le attitudini artistiche italiane, diverse secondo le regioni, e sarà possibile, anche traendo pro delle ini-

ziative private, di dare alle nostre industrie artistiche, con la maggior perfezione, nuovi e più ampi sbocchi.

Quest'organizzazione di Musei secondo i bisogni degli studi e della cultura nazionale e di Musei per le scuole dell'arte è un'imperiosa necessità; ma come arrivarci? Non correndo a salvare, secondo vorrebbe l'on. Martini, soltanto un affresco, « perchè un affresco è un pezzo di casa, e parrebbe che un senso di dignità, se non altro, dovesse indurci a salvarlo »; bensì studiandoci di avere tutto quanto ci può tornare utile ai nostri fini. Un affresco è una pittura che non è mobile, ma lo può divenire quandochessia. E perchè dovremo trovare ragioni di decoro nazionale per impedire che un affresco del Botticelli sia esportato, e non troveremo almeno altrettante ragioni per impedire l'esportazione di una tavola del Botticelli stesso?

Non sono le distinzioni di muro o di legno che qui dobbiamo fare, sì quelle della bontà e dell'importanza dell'opera. Ma non facciamo, scrive l'on. Martini, « gli adoratori di reliquie e i mercanti di *bric à brac,* o finiremo, come il goldoniano conte Anselmo Terrazzani, a versare amarissime lagrime, perchè ci scappa di mano la pantofola di Nerone o il lume eterno di Tolomeo ». On. Martini, i tipi come il goldoniano conte, sono d'altri tempi; l'inglese che può acquistare, ad esempio, le suole delle scarpe usate in Africa dall'on. Martini non si trova più. Certi resti di feticismo, che ancor rimanevano, sono scomparsi; e di feticismo non si può parlare oggi che a proposito di paglia papale *et similia.* « Io capisco — soggiunge poi l'on. Martini — che si vieti, o per lo meno si faccia il possibile per impedire che sieno trafugati e portati fuori d'Italia i monumenti epigrafici. Sono documenti della nostra storia; è il vendere l'archivio domestico è una disgrazia cui tocca, è una vergogna per chi lo fa senza averne bisogno ». Anche questa riserva per i monumenti epigrafici ci dimostra che l'on. Martini non ha guardato in generale al problema; perchè faremmo torto alla sua sagacia, se gli dicessimo che anche i monumenti delle arti rappresentative sono documenti della nostra storia e della più bella parte della nostra storia. Che quei documenti sieno scritti, o graffiti, o incisi, o scolpiti, o dipinti, formano veramente parte del nostro archivio domestico, esprimono, rappresentano la vita italiana. L'on. Martini avrà posto mente all'epigrafia, che ha trovato tanti cultori in questi ultimi tempi, ma sembra non essersi accorto che molte cose anepigrafi parlano assai più delle epigrafi, spiegano assai più della nostra storia, ci danno meglio l'immagine di uomini e di fatti, di caratteri e di costumi. L'on. Martini si sarà fatta una cognizione dell'Africa molto più esatta di quella datagli da libri e giornali; noi ci faremo a nostra volta un'idea molto più esatta, vedendone un lembo, che leggendo il libro dell'on. Martini. Vogliamo dire che la preferenza data ai monumenti scritti sugli altri non è giusta, e che essi, come tutti, dovranno esaminarsi alla stregua dell'importanza storica e della bontà artistica, e delle necessità già esposte. Se l'on. Martini si fosse ispirato a questo principio più generale, non avrebbe fatte distinzioni, forse, secondo i suoi propri gusti, e si sarebbe guardato dal chiamare « stupida esagerazione il gridare al finimondo tutte le volte che un bassorilievo, un cofano, una chiave, sia pur cesellata dal Cellini, passano il mare o le Alpi ».

Innanzi tutto, in Italia, di stupide esagerazioni di gridare al finimondo per cose siffatte non sappiamo, perchè gli studiosi che si interessano dell'arte sono tanto pochi che non fanno rumore, e i rètori che gridano al finimondo ripeteranno la loro vecchia canzone una volta di più. Ma tra l'esagerazione di chi grida al finimondo e la disinvoltura dell'on. Martini, ad esempio, non sapremmo scegliere. L'una e l'altra possono non calcolare il danno che può venire dalla sottrazione di materiali scientifici ed educativi all'Italia.

Tutte le nazioni moderne hanno compreso che l'arte serve non solo a gaudi umani, ma a scopi pratici e utilitari. Esse hanno progredito grandemente; ci hanno vinto nelle mostre internazionali, ci vincono nei commerci delle industrie artistiche; e noi che opponiamo a difesa, come ci prepariamo a sostenere ancora la lotta per la vita artistica nazionale? Dando ad essi ciò che serve a noi, i ferri della nostra bottega, noi resteremo soli con la miseria. Proprio così, se il dilemma dell'on. Martini: « o comprate, o lasciate vendere », dovesse risolversi in un *lasciate vendere!*

Si può comprare? Prima di rispondere, dobbiamo distinguere in grandi classi, secondo l'appartenenza loro e le loro condizioni giuridiche, le opere d'arte. La prima grande classe si è quella delle opere d'arte di proprietà privata, non gravata da alcuna servitù pubblica. Questa classe ha subìto una vera rovina, specialmente in questi ultimi tempi, per il democratizzarsi della fortuna, per lo scindersi dei patrimoni, per gli effetti della crisi economica, e più di tutto perchè la coltura italiana, e lo diciamo con rammarico, non è preparata ai godimenti intellettuali che l'arte produce. Nulla si è fatto per prepararla, per far sì che i rudimenti dello studio dell'arte e della sua storia facessero parte dei programmi delle scuole che iniziano i giovani alle scuole superiori. E in queste, neanche nei corsi di lettere, si educano i giovani a conoscere le glorie dell'arte nazionale. E, quel che è ancor peggio, non v'è che un insegnamento di storia dell'arte, ristretto alla parte antica classica, nella scuola archeologica di Roma, la sola che vi sia fra noi, e che dovrebbe, perchè sola, avere lo scopo pratico di formare il personale per le nostre istituzioni artistiche; e fornire, invece di nozioni di topografia romana, le cognizioni necessarie ad ogni uomo colto, intorno all'arte italiana.

La mancanza di un'idea chiara, equilibrata, dei bisogni della cultura nazionale, ha fatto abbandonare agli stranieri delle Università di Germania, di Svizzera e d'Austria lo studio della nostra arte, della storia nostra. Onde tutte le istituzioni artistiche, le Gallerie in ispecie, si reggono in gran parte artificialmente, con uomini di buona volontà nei casi migliori, e che non cooperano, o assai debolmente, alla diffusione della cultura artistica. E così il pubblico, non attratto da alcuna parte, nè in iscuola, nè in società, all'arte, non educato a comprenderla, vede facilmente l'opera artistica come fonte di lucro, il capitale infruttifero che si può convertire in cartelle del debito pubblico. Se il pubblico avesse imparato a leggere nel libro dell'arte, il Governo potrebbe non occuparsi di opere di proprietà privata: cadrebbe una collezione e ne sorgerebbero altre cento a gara; e gran parte di esse, necessariamente, per una specie di forza di attrazione, si unirebbero infine alle grandi collezioni governative, ove queste mettessero in evidenza i beneficî della buona conservazione e i beneficî educativi. Ma pur troppo le tradizioni dei numerosi collettori italiani del passato non hanno seguito oggi; la coltura artistica è nell'abbiezione, e sognatori sembrano coloro che per l'arte hanno un culto. Donde il rapido sciogliersi delle maggiori collezioni italiane, l'èmigrare di ogni cosa che abbia avuto l'attenzione di qualche amatore o una citazione di qualche critico. Se qualche cosa d'arte resta, nelle famiglie italiane, non conservatrici per ragioni di fasto familiare, resta perchè le più pazze illusioni si fondano sul valore dell'oggetto d'arte, e si aspetta l'inglese Messia che venga a ricoprirlo coi tesori delle Indie. Se qualche altra cosa vi è in questa o quella casa, vi è perchè niuno vi ha posto mente, bastando che Crowe o Cavalcaselle la avessero citata o che il Morelli l'avesse apprezzata, perchè uno sciame d'incettatori turbassero il sonno all'opera d'arte. Ormai le case dei nostri ricchi sono quasi tutte disadorne d'arte, del loro più bell'ornamento; e non solo i quadri mobili, ma gli affreschi, i soffitti degli appartamenti suntuosi, gli ornati marmorei delle porte, e i ritratti degli avi, sono stati barattati in denaro. Quel po' che resta merita tuttavia l'attenzione del Governo.

Le Gallerie private di Milano, di Venezia, di Firenze, di Genova, specialmente sono ricche di opere d'arte che possono contribuire alla organizzazione delle pubbliche raccolte; e in moltissime provincie vi sono ancora ripostigli d'arte di grande importanza per lo studio completo generale della storia artistica italiana. Conoscere tutte quelle collezioni e quei ripostigli, determinarne le parti che possono servire all'incremento dei Musei e delle Gallerie sarà opera degna del Governo.

Però il piano per l'incremento dei Musei dovrà essere necessariamente preceduto da una sistemazione di essi, secondo ragioni storiche ed etniche. Abbiamo, in alcune regioni, troppi Musei; in altre non ne abbiamo alcuno governativo. I Musei provinciali e comunali, meno alcune belle eccezioni (Perugia, Lucca, Brescia ad esempio), sono in uno stato deplorevole. Non presiede ai più alcun criterio direttivo, neppure per la più elementare conservazione delle opere d'arte. La bella ancona di Niccolò Alunno, nel comune di Gualdo Tadino, per mancanza di ventila-

zione della stanza ov'è riposta, si scrosta a pezzo a pezzo; la pala d'altare di Giovanni Santi, nel municipio di Gradara, offesa dal variare frequente della temperatura della sala consigliare, minaccia di tanto in tanto, nonostante le riparazioni eseguite, nuova rovina. E guai se i municipi, per desiderio del bene, fanno procedere a riparazioni. Ferrara, con la sua Pinacoteca, insegni qual grave nocumento possano apportare a dipinti i riparatori empirici che sono purtroppo nel maggior numero in Italia.

Da tale stato di cose conviene uscire, per onore del nostro paese. E i municipi, quando non possono o non sanno conservare, depositino le opere d'arte nei luoghi ove avranno studi, cure ed onori. Sarà un sacrificio grave per essi, ma doveroso se si ispireranno alle ragioni del bene, più che alla gloria municipale.

La soppressione delle corporazioni religiose diede nascimento a un grandissimo numero di piccoli Musei municipali e provinciali; ma ora, a venticinque anni di distanza, il Governo può, per ragioni di decoro nazionale, provvedere che non restino nei magazzini municipali, distrutte dalla polvere e da altre deleterie cause, le opere d'arte. E le raccolga in Musei regionali, ove, se ben disposte, bene illuminate e custodite, diranno meglio che altrove del concorso di ogni nostra terra alla gloria del rinascimento, e rispecchieranno meglio la varietà della vita italiana. Non tutti i Musei governativi potrebbero trasformarsi in Musei regionali; ma in ogni modo si dovrebbe studiare che ognuno di essi fosse, se non un capitolo, un paragrafo del gran libro della storia dell'antichità e dell'arte. La mancanza di questo criterio direttivo nel Governo, fece sorgere una grande quantità di Musei civici, di istituzioni che hanno servito a salvare da dispersioni opere d'arte; ma che dovranno fondersi con quelle governative, se si saprà tener conto innanzi tutto del beneficio che ne viene dal raccogliere insieme materiali scientifici, e dal mettere in evidenza i reciproci rapporti delle opere d'arte. Creare Musei spesso affini ad altri, o con iscopi uguali, in uno stesso luogo, significa alla fin fine disperdere materiali, forze e mezzi; rendere ardua la organizzazione dei Musei italiani; complicare il piano per il loro incremento. È sperabile tuttavia che la necessità di procedere in questo uniti e concordi si faccia sentire nei municipi, nelle provincie, come nel Governo. Allora i resti delle collezioni private italiane troveranno facilmente il loro posto, la loro casella, la loro baccheca nelle collezioni nazionali.

Quei resti in gran parte si conoscono, e per questi, sulla scorta di monografie e di pubblicazioni moderne, italiane e straniere, si potrà farne un catalogo, determinarne la importanza dal punto di vista artistico e storico, e dei bisogni di organizzazione dei nostri Musei, e acquistarli ad un prezzo da determinarsi da periti, che non giudichino, come si fa sempre da noi, all'ingrosso, ma con cognizione pratica dei mercati europei, delle tendenze della artistica moda, delle oscillazioni dei valori artistici nella borsa.

Per tutto ciò che non è conosciuto, non pretendiamo che il Governo si faccia scopritore, ma desideriamo che i suoi impiegati delle provincie sappiano metterlo nell'avviso, prima che l'oggetto d'arte passando di mano in mano ingrossi di valore. Almeno che, presentandosi agli uffici per l'esportazione, l'oggetto d'arte ritrovi chi ne riconosca la importanza, sappia valutarne l'interesse speciale per gli scopi che il Governo si propone, e con scienza e coscienza richiedere che si esperisca il diritto di prelazione.

Una particolare classe di oggetti di proprietà privata si è quella ancora trattenuta agli uncini dell'editto Pacca. Non è molto numerosa, perchè il Governo, da quanto risulta notoriamente, fu assai mite nell'applicazione dell'editto, e rivolse le principali sue cure a che gli enti morali non vendessero le opere d'arte del loro patrimonio. Quella classe tuttavia racchiude opere insigni: prodotti bellissimi di scavi, sarcofagi, statue, l'*Anacreonte,* non vincolato per fidecommisso dei principi Borghese, il busto di Bindo Altoviti di mano del Cellini, ecc. A questa classe dovrà essere aggiunto qualche oggetto, per cui forse sarà stata diniegata la esportazione dalla Sardegna, a norma di leggi Albertine; o dalla Toscana, per le leggi Leopoldine. Ora una nuova legge ispirata a principî di giustizia, unica per l'Italia unita, rompendo le barriere che ancora dividono regione da regione, lascierà mettere in fuga quelle opere d'arte, e sarà una subita e rapida

fuga. Se non si tratterà che di varcare i confini degli ex Stati italiani, non i territoriali d'Italia, il male sarà poco grave. Ma quando quelli si voglia varcare, converrà impedirlo per qualche tempo, in modo che il Governo, appena pubblicata la legge, non si trovi nella condizione di non potere esperire il diritto di prelazione: un bel diritto, quando vi sono mezzi a dovizia; un diritto che si risolve in vano desiderio quando i mezzi sono scarsi. Ora lo Stato non si può trovare nel caso di mirare impotente la fuga di opere d'arte, necessarie a noi, nostro vanto, pezzi di patria. È giuocoforza quindi per questo escogitare misure restrittive, temporanee, ad evitare un ingorgo alla frontiera di opere d'arte. E tanto più che, oltre le opere d'arte per cui fu divietata l'esportazione, molte altre aspettano di trovare spianata la via dell'estero da una nuova legge più liberale delle antiche, ispirata ai principî moderni del diritto di proprietà. Le leggi ancora veglianti furono dettate da uomini, alla cui autorità non vedevano freno; le leggi del domani saranno bandite da chi vorrà che l'interesse privato si subordini all'interesse pubblico. Noi ci troviamo in una via di mezzo, non autoritari come gli uomini del passato e dell'avvenire, non forti come un cardinal Doria e un cardinal Pacca, non arditi come un socialista dell'anno duemila. E poichè noi dobbiamo patteggiare coi privati, patteggiamo così da produrre il minor danno possibile ad essi e il maggior profitto alla cosa pubblica. Alcuno potrà giudicar vani questi sforzi, perchè le comunicazioni facilitate ci permettono di studiare un'opera d'arte a Monaco, a Berlino, a Parigi, a Londra, ovunque si trovi, con qualche sacrifizio di tempo e di denaro. Ma, a parte le ragioni educative di cui abbiamo discorso, ragioni che altamente interessano la produzione artistica e industriale, dobbiamo tener conto del danno che ne deriva dallo strappare dai luoghi d'origine le opere d'arte, dal trasportare là ove difficilmente tradizioni, documenti, notizie storiche possono esservi applicate. Come frondi portate via dal vento, che non recano con sè ricordo dei rami e del tronco ove ondoleggiavano, e perdono del loro verde e della loro freschezza, così quelle opere d'arte perdono del loro valore scientifico, a viva forza separate dal campo della storia patria, nomadi pel mondo.

Una terza classe di oggetti d'arte di proprietà privata si è quella di immobili per destinazione esposti alla pubblica vista, che possono diventar mobili quandochessia: bassorilievi, infissi ad edifici; ornamenti di palazzi, portali, fregi, ecc.; tabernacoli, campanelle di bronzo, statue e busti entro nicchie: tutto ciò che dà un aspetto decoroso alle vie delle nostre città, che segna una delle loro caratteristiche. Il Ministero della pubblica istruzione, valendosi delle provvide leggi Leopoldine in Toscana, stiracchiando l'editto Pacca per le provincie romane, ricorrendo finanche alle disposizioni consolari, tribunizie e edilizie romane, per le provincie ove non è alcuna moderna disposizione speciale di legge, è riuscito spesso a impedire la remozione e la conseguente esportazione di quelle opere d'arte. Ora la promessa nuova legge sanzionerà il principio che quelle debbano considerarsi dedicate *ad patriam,* non removersi senza necessità riconosciute, rimanere a decoro e a lustro cittadino? Se non vogliamo che le case d'Italia diventino caserme imbiancate, semplici alveari umani, dobbiamo invocare quella sanzione. Se riteniamo che quelle opere d'arte, quegli ornamenti esteriori di pubblici edifici, servano a formare il gusto, più che ogni sistema di pedagogia artistica, e concorrano a tener vive le nostre tradizioni, a distinguere l'Italia artistica dalle altre nazioni d'Europa, noi dobbiamo opporci alla furia di smantellare le facciate dei pubblici edifici e porre un freno alla barbarie dei demolitori. Che importerà a noi di avere Musei anche organizzati a dovere, di vedere in essi i frammenti di edifici rifatti o distrutti, quando i maggiori e i più completi esempi dell'arte del nostro passato venissero meno? Come entrando in un Museo di paleontologia osserviamo con semplice curiosità i resti fossili di età primitive, così guarderemo quasi indifferenti alle traccie di epoche che non lasciano la loro impronta più in mezzo alla nostra vita. Non sapremo più spiegarcene bene la loro natura, non ne intenderemo il significato, non ne sentiremo gli effetti.

Un'altra classe di oggetti d'arte privati si è quella che difficilmente si presta a una tutela per parte del Governo, e riguarda le opere d'arte infisse entro edifici di monumentale impor-

tanza o loro parte integrante. La iattura del patrimonio artistico nazionale, quando avessero a staccarsi, ad esempio, gli affreschi del Veronese del palazzo Barbaro a Maser, quelli di Ercole Grandi nel palazzo Scrofa-Calcagnini a Ferrara, del Parmigianino nella villa di Fontanellato presso Parma, del Tiepolo nel palazzo Labia a Venezia, ecc., sarebbe grandissima. Così, se la decorazione veramente artistica dell'interno de' palazzi, senza ragione fuor che quella della ricerca del lucro, venisse meno. Vedasi il palazzo ex-ducale di Gubbio, ridotto in questi ultimi anni scheletro della sua vetustà. I camini eleganti come quelli del palazzo ducale di Urbino, adornano le sale degli eredi del duca di Chaulnes a Firenze; un gabinetto intarsiato, elegantissimo, con le divise dei Montefeltro, sta nella villa del principe Lancellotti a Frascati; alcune porte intagliate, compre dal Ministero della pubblica istruzione, fanno mostra di sè nel Museo comunale di Gubbio; le formelle di terra cotta a rilievo policrome dei cornicioni, coprono le fogne intorno al palazzo, barbaramente smantellato, cadente in rovina. Le sue membra disperse non ricordano più il corpo da cui furono strappate: le tarsie rinnovate del gabinetto ora del principe Lancellotti tengono appena nei contorni qualche ricordo del loro stato primitivo; altre porte del palazzo eugubino, che si veggono a Città di Castello, mostrano l'industre mano del moderno artefice che le ha rifatte, non dell'antico che le eseguì; i camini del palazzo di Chaulnes male si adattano al loro nuovo ambiente. E intanto si è perduto uno dei saggi più conservati dell'interno ornamento di un palazzo principesco del quattrocento. Gli oggetti da esso separati, rifatti o contraffatti in gran parte, non daranno modo più a ricostruire la vetusta sede di Federico, duca di Montefeltro. Là dove sono affreschi la cosa può andare anche peggio, perchè il trasponitore può non riuscire appieno per la sottigliezza degli intonachi, a trasporli in piani d'altra forma, e dovrà riparare alle lacune con colori suoi, lasciare sul luogo i pezzi di minore importanza: ridurre, insomma, un diamante in polvere. In simili casi il Governo, nell'interesse dell'arte, deve prendere misure ed evitare che la frenesia del guadagno torni a detrimento e a rovina delle opere d'arte dell'interno dei più nobili edifici d'Italia. Li espropri, se può, o dia il divieto ad eseguire barbarie artistiche. Purtroppo certa moda di ornar le moderne case con oggetti delle antiche, hanno prodotto un vero saccheggio nei palazzi monumentali; ma, per difetto di gusto, i nostri contemporanei non s'accorgono che un camino, una porta, un infisso qualunque di un antico edificio ha una forma corrispondente a tutto il resto di esso, all'insieme decorativo degli appartamenti o delle stanze ove si trova. Staccato dal suo luogo e messo in una casa moderna, produrrà una stonatura con tutto il resto, sarà una reliquia fra i giuocattoli.

Un'altra classe, la più numerosa di tutte, si è quella di oggetti d'arte appartenenti ad enti morali. Il Governo ha esercitato una rigorosa tutela su di essi, ma, mancando in gran parte cataloghi e consegnatari responsabili, si è venduto, in molti luoghi, senza approvazione di sorta. Ogni parroco che vuol fornire il campanile della sua chiesa di una nuova campana; ogni patrono di una cappella, che vuol far denari cogli ex-vòto lasciativi dalla pietà degli avi; ogni spedale che deve mettere qualche letto di più nei corridoi, pensa a vendere le opere d'arte al miglior offerente. Spesso, ingannate dagli antiquari o dai rigattieri, le Amministrazioni degli enti hanno ceduto opere d'arte a piccol prezzo, senza conoscerne il valore, anche contrariamente alle tavole di fondazione dell'ente. E ciò non sarebbe avvenuto, se il Governo avesse proceduto sistematicamente ad una vera statistica degli oggetti d'arte delle chiese e delle Opere pie, e, data di ogni oggetto d'arte la consegna a chi di ragione, avesse periodicamente verificato il mantenimento della consegna. Ciò si fa ora, e speriamo che l'opera iniziata continui, e si compia. Alquanto tardi, però, perchè ovunque si sono sguinzagliati gli incettatori d'arte, ed hanno tratto pro della ignoranza dei preposti delle chiese, della mancanza d'inventari esatti e particolareggiati presso gli economi dei Benefizi vacanti, della indifferenza con cui il Ministero della istruzione pubblica guardò alle arti che non fossero maggiori. Gli economi dei Benefizi vacanti curarono di far notare dagli ingegneri nelle verifiche ciò che si riferiva ai beni stabili, non ai mobili; e il Ministero dell'istruzione pubblica si occupò qualche volta di quadri e di statue, non del resto. Onde parati preziosi, avori, reliquiari, ecc., furono facilmente lasciati esposti alle tentazioni di negozianti italiani e stranieri. Per impedire nuove spogliazioni di essi e nuovi arbitrî dei possessori,

per vigilare che non avvengano scambi del diritto di patronato con quello di proprietà, per far sì che qualunque cosa destinata ad uso pubblico vi resti, perchè le intenzioni degli avi pietosi sieno rispettate, occorre che il Governo sollecitamente conduca a fine l'opera del catalogo, la statistica dell'arte italiana. E intanto vieti, assolutamente vieti, a chiese e ad Opere pie, di disperdere la nobile parte del loro patrimonio, di alienare cosa alcuna senza sua licenza.

L'ultima classe di oggetti d'arte si è quella appartenente alle Gallerie, ai Musei, alle Biblioteche fidecommissarie romane, su cui grava una servitù pubblica, secolare per alcune di esse. L'on. Martini nel suo « comprate o lasciate vendere » non si cura dei diritti del pubblico. Quali sieno essi lo studieremo in seguito, esponendo o discutendo le opinioni di altri che hanno trattato anche più specialmente il problema. E intanto, riassumendo quanto si è detto sin qui, ci sembra d'uopo:

1° che siano determinati quali fra gli oggetti delle collezioni e delle case private possono tornare utili per l'incremento dei nostri Musei; e a quegli oggetti rivolgere la maggiore attenzione, e dedicare, prima tutti i mezzi di cui il Ministero della pubblica istruzione potrà disporre, poi tenere pronti quelli che saranno giudicati necessari alla conquista dell'ultimo palmo di quella proprietà privata;

2° che sia, nel caso di una nuova legge per l'arte, tenuta in sospeso l'affrancazione degli oggetti vincolati a norma dell'editto Pacca o degli altri editti veglianti sin qui, per un periodo tale che dia modo al Governo di esperire il suo diritto di prelazione;

3° che sia impedito la remozione di opere d'arte infisse in edifici, alla pubblica vista, sì per conservare preziosi ricordi della storia patria, come per serbare dell'Italia artistica le caratteristiche che la rendono visitata e cara;

4° che sia impedito, quando non ostino ragioni di conservazione, il distacco di opere d'arte infisse entro a edifici di monumentale importanza e loro parte integrante;

5° che sia impedita rigorosamente la vendita di opere d'arte a qualsiasi ente morale, senza l'approvazione del Ministero della pubblica istruzione;

6° che si tutelino dal Governo i diritti del pubblico sulle gallerie fidecommissarie romane.

Questo può essere un piano di attuazione possibile, forse il solo, se il Ministero dell'istruzione pubblica non trova modo di ottenere straordinari fondi dal Parlamento, per mandare ad esecuzione altri piani più formidabili. Coi mezzi, di cui si può o potrà disporre, provenienti dai redditi delle Gallerie e dei Musei, da tasse di esportazione, ecc., non si può che procedere per la via determinata, accorrere là ove il pericolo è maggiore, ove non sono dighe sicure; poi, a suo tempo, si penserà al resto. Se gli enti morali potessero vendere opere d'arte di loro arbitrio, le più ingenti somme non basterebbero a salvarle dalla dispersione. E se si avessero ad acquistare le Gallerie romane, resterebbe ipotecata la vita delle Gallerie e dei Musei nazionali (sempreché non si redimessero con mezzi particolari) per un lungo avvenire.

LA DIREZIONE.

LO SCULTORE BARTOLOMEO BELLANO

DA PADOVA



A tempo è giustamente apprezzata l'importanza che ebbe la scuola padovana nella diffusione del Rinascimento nell'Italia superiore, e si è riconosciuta in Padova la fonte da cui la corrente del Rinascimento si sparse su tutta quella contrada. Prima si attribuiva ad un artista padovano, al pittore Francesco Squarcione, il merito di avere determinato con la sua influenza il grande cambiamento; ora invece, e a ragione di gran lunga maggiore, si vede in Donatello, scultore fiorentino, quell'artista che, avendo lavorato quasi dieci anni in Padova, pose tanto in questa città come in tutta l'alta Italia il fondamento dell'arte nuova e ne determinò per lungo tempo il carattere. Se abbia avuto un carattere proprio ed indipendente l'arte padovana precedente a Donatello, in cui sembra che Iacopo Bellini e la sua bottega abbiano avuto un'importanza maggiore dello Squarcione, artista abbastanza mediocre, è questa una questione che non possiamo ancora decidere, perchè non conosciamo ancor bene quale sia stata l'arte padovana prima della metà del Quattrocento. Ma dovremo pur sempre considerare Donatello come quell'artista che veramente determinò lo sviluppo dell'arte in Padova; ed egli è senza dubbio il fondatore di quella scuola di scultori che per quasi un secolo fiorì in Padova, e che, segnatamente per l'abilità di fondere il bronzo, occupa un posto eminente perfino accanto alla scuola fiorentina.

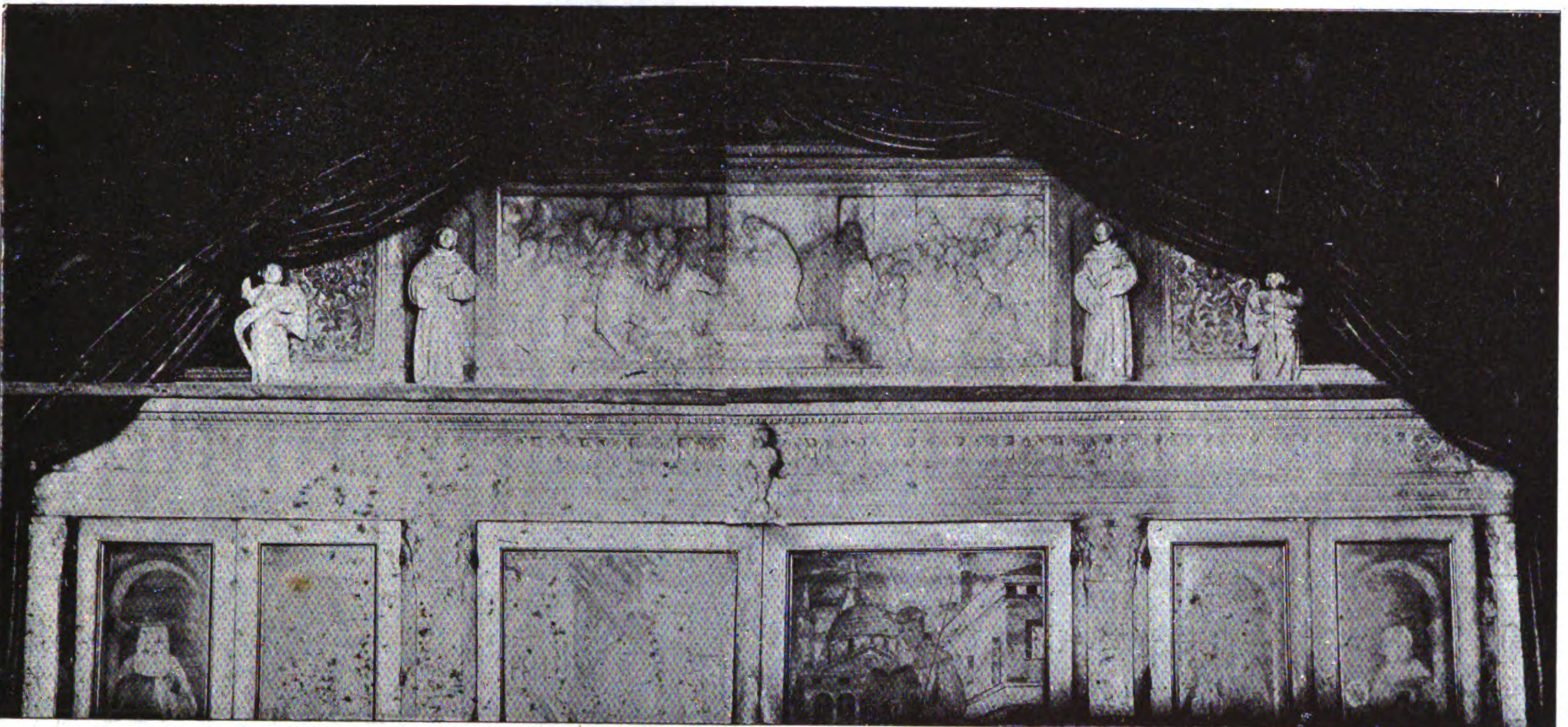
Questi scultori padovani sono finora quasi una incognita; i loro numerosissimi lavori, gruppi, statuette e placchette, spesso non sono nemmeno ascritti con precisione ad una scuola; in massima parte non sono ancora attribuiti ad un maestro determinato; e ancor meno sono stati considerati i lavori in marmo e in terracotta che ancora si trovano in Padova o di là si sono sparsi in varie collezioni. Eppure un tale studio non solo sarebbe di capitale importanza per la conoscenza della scuola padovana, ma condurrebbe anche a risultati importanti per la storia dell'arte italiana in generale, e segnatamente getterebbe nuova luce sulle relazioni fra Donatello ed i suoi scolari in Padova. [1]

[1] Il dottor Max Semrau, nel libro recentemente pubblicato *Donatello's Kanzeln in S. Lorenzo,* ha trattato più estesamente appunto questo argomento ed ha dedicato al Bellano una speciale dissertazione, della quale, essendo già quasi finito il mio articolo, non ho potuto occuparmi che in fine. Sono lieto di trovarmi d'accordo col Semrau nella maggior parte delle questioni da lui trattate e segnatamente nell'attribuzione delle singole opere al Bellano. La maggior parte di quelle che io qui gli ascrivo, specialmente i piccoli lavori in bronzo non poterono dal Semrau essere esaminati e non gli erano noti.

La ragione dell'abbandono in cui fu lasciata dagli studiosi questa scuola, ad onta dell'importanza che da tempo le si è riconosciuta, sta principalmente nell'insufficienza delle notizie che finora possediamo intorno agli artisti padovani. È ben vero che alcuni di essi hanno l'abitudine di firmare i loro lavori di scultura, almeno i minori; ma ci fanno impazzire con pseudonimi o con iniziali che ancora non si è riusciti a decifrare. Il Vasari non ci dà che poche notizie, prese inoltre da fonti poco sicure; ed anche quelle che a tal proposito si trovano nell'Anonimo del Morelli sono di poca importanza. Il più ricco materiale ci è fornito dall'ottima pubblicazione dei documenti intorno al Santo, fatta dal Gonzati, che promette larghissima messe per le ulteriori ricerche negli archivi padovani. Inoltre è da sperarsi che il lavoro cominciato dal Gonzati sia continuato sistematicamente ed esteso a tutta Padova dal prof. Baldoria, un figlio di quella dotta città, il quale lo ha principiato col miglior esito nel suo interessante studio su Santa Giustina.

Il più antico fra questi scultori padovani del Quattrocento e quello che, accanto al Riccio, fu il più celebrato e il più attivo, è Bartolomeo Bellano. Egli è l'unico al quale il Vasari abbia dedicato una breve biografia; e ciò avvenne certamente perchè il Bellano con la sua colossale statua in bronzo di papa Paolo II in Perugia fu più noto al Vasari ed ai fiorentini di tutti gli altri padovani. Quello che apprendiamo dal Vasari e perfino dai più autorevoli testimoni, come l'Anonimo e lo Scardeone suo contemporaneo, intorno al tempo in cui visse, è in opposizione alle sue opere. Lo Scardeone lo fa morire intorno al 1500 in età di 92 anni, ed il Vasari, certamente fondandosi su di lui, attribuisce al Bellano la stessa età, mentre l'Anonimo lo fa morire già intorno al 1492. La notizia dello Scardeone sembra la più verosimile per quanto si riferisce all'anno della morte dell'artista, giacchè sappiamo che i due grandi rilievi in bronzo del monumento del Roccabonella gli furono commessi appena dopo la morte di costui, avvenuta nel 1491; e a giudicare dalla loro dimensione e dalla loro esecuzione essi devono esser costati parecchi anni di lavoro. L'Anonimo anzi non attribuisce al Riccio che una piccolissima parte di quest'opera, e ciò è confermato dal confronto delle opere dei due artisti. Ora, siccome l'iscrizione su una delle tavole vi dà l'anno 1498 come quello in cui il monumento fu compiuto, così il Bellano sarà morto qualche tempo prima. D'altra parte è molto poco probabile che egli abbia assunto tali lavori quand'era vecchio di più di novant'anni. Inoltre, la prima data che si ritrovi di un suo lavoro è il 1461; e male gli si converrebbe il nome di scolaro di Donatello datogli dai più antichi autori, se egli avesse avuto allora l'età di quasi quarant'anni. Senza dubbio, il Bellano era in quel tempo ancor giovane, sebbene avesse forse oltrepassata l'età del garzonato.

Come per la questione del tempo in cui l'artista nacque e di quello in cui morì, così anche per altri dati intorno al tempo in cui visse, le sue opere sono finora il migliore ed il più sicuro fondamento. Il numero dei suoi lavori, confermati come originali da documenti, è tutt'altro che grande. Come risulta da quelli del Gonzati, egli fu già occupato nel 1469 nel Santo ad eseguire la grande cornice in marmo del reliquiario della sacristia, che terminò nel 1472. Dal Gonzati sappiamo pure che nel 1484 gli fu pagato il primo dei rilievi in bronzo nel coro del Santo con storie dell'antico testamento, e che fino al 1488 eseguì altri nove rilievi. Il suo maggior lavoro in bronzo, cioè le due grandi tavole del monumento Roccabonella nel San Francesco di Padova, gli fu commesso, come abbiamo detto, nel 1491, dopo la morte del dotto giurista, e l'artista morì prima di compierlo, onde, come ci narra l'Anonimo, dovette terminarlo Andrea Riccio. Fuori della sua patria, e veramente eseguita prima di tutti i lavori nominati, è provato dai documenti che esisteva una grande opera del Bellano, che oggi pur troppo non si trova più, cioè la colossale statua in bronzo di papa Paolo II che la città di Perugia gli commise nel novembre del 1466 e che fu eretta già il 29 ottobre dell'anno seguente innanzi al duomo di quella città. Il Bellano, quando ricevette questa commissione, si trovava in Firenze e probabilmente vi lavorava già da diverso tempo, poichè nei documenti è nominato ripetutamente « Bellano de Florentia », oppure « Bartolomeo alias Bellanno de Florentia ». Il fatto che il Bellano lavorò in Firenze e che fu chiamato a Perugia, dimostra che i suoi contemporanei sapevano degnamente apprezzarlo, massime per la sua abilità nei lavori di fusione in bronzo. Ciò è stato anche recentemente confermato da un altro



PARTE DELLA PARETE MARMOREA SCOLPITA DAL BELLANO, NELLA SACRESTIA DEL SANTO A PADOVA.

fatto molto importante per la vita del Bellano: dal testamento dell'artista, con la data del 1479, pubblicato dall'Urbani de Ghelthof, si apprende che il Bellano fu mandato dal Senato di Venezia con Gentile Bellini a Costantinopoli per dare al sultano dei saggi della sua abilità artistica.

Oltre a questi lavori accertati dai documenti, c'è ancora un'opera firmata dal maestro, cioè un rilievo in marmo rappresentante la Madonna col Bambino adorata da due angeli, in possesso d'un privato in Italia. Il rilievo, del quale esiste nel Museo di Berlino un'antica copia in terracotta, ha la segnatura: 1461 . OPVS . BARTOLOMEVS . BELANI. Inoltre il Bellano è celebrato già dai suoi contemporanei come eccellente nei lavori piccoli, segnatamente in lavoretti in bronzo; ma solo il Vasari nomina espressamente alcune medaglie da lui eseguite, fra le quali si conosce ancor oggi quella del giurista Antonio Roselli.

Il numero e le varietà di questi lavori, come pure il lungo spazio di tempo in cui furono eseguiti, ci porgono un fondamento sufficiente per riconoscere le particolarità caratteristiche dell'artista, per farci una chiara idea del suo sviluppo e per potere anche ascrivergli con maggiore o minor sicurezza altri lavori non accertati da documenti.

Le più antiche opere autentiche del Bellano che ci sieno conservate sono eseguite in marmo; esse sono: la Madonna col Bambino e cogli angeli, che porta la sua firma e la data 1461, e la parete marmorea della sacristia del Santo. Ambedue rivelano nel modo più chiaro lo scolaro di Donatello. Il rilievo con la Madonna, che pochi anni fa si trovava presso un mercante e di cui si conserva una copia in terracotta nel Museo di Berlino, non si riporta direttamente ad un modello determinato e noto di Donatello; ma esistono di questo artista composizioni del tutto simili, che ispirarono il rilievo del Bellano, come pure esercitarono un'influenza sulle composizioni di altri scolari e pittori di Firenze e di Padova. Oltre alla composizione, accennano anche ai lavori di Donatello in Padova gli abiti grossi con le loro pieghe parallele, forti e mosse, il panno che copre la testa della Madonna e la sua disposizione, infine il modo di lavorare il marmo, preso da quello di lavorare la terracotta. Il tenersi strettamente al maestro, il modo gretto con cui una sua grande concezione è convertita in una volgare scena domestica, le figure poco espressive e pressochè goffe, l'esecuzione dura, la tecnica di un materiale applicata ad un altro, rivelano un artista poco originale e che ha del mestierante.

La stessa dipendenza da Donatello si mostra nell'altro grande lavoro, cioè nella cornice marmorea dei reliquiari della sacrestia del Santo. Questi reliquiari, con le intarsiature di Lorenzo Canozzi, si trovano sulla parete di fronte alle finestre e sono incorniciati e separati l'un dall'altro da pilastri di marmo con ornati, alle cui basi stanno scolpiti in altorilievo dei putti che suonano e cantano, mentre innanzi ai pilastri vedonsi le statue di san Ludovico e di san Bernardino. La grande lunetta piana sopra il cornicione che rinchiude i reliquari dalla parte di sopra, è riempita da un colossale rilievo rappresentante il miracolo di sant'Antonio coll'asino. Ai fianchi del rilievo stanno sul cornicione le statue di sant'Antonio e di san Francesco, e il tutto è completato da una tenda di marmo colorato che due angeli hanno aperta tirandone ciascuno la metà dalla sua parte. La costruzione richiama alla memoria modelli degli ultimi tempi dell'arte gotica e non mostra alcuna finezza di sentimento per l'architettura e per le proporzioni. Le statue, fuorchè le due dinanzi ai pilastri, sono nel loro atteggiamento goffe e pesanti, tanto che la stessa amministrazione dell'Arca ha dovuto notare che le figure non erano di quella perfezione quale poteva desiderarsi.[1] L'artista non lavora meglio se non quelle parti in cui ha innanzi a sè il modello di Donatello, come gli angeli che suonano e il grande rilievo della lunetta, onde io credo che questi siano di mano del maestro, quelle eseguite da' suoi assistenti. I quattro angeli al basso sono figure forti e fresche, e, scolpite ad altorilievo, sono sentite più indipendentemente che il miracolo del Santo, il quale, lavorato in bassorilievo, risente in tutto l'influenza di Donatello.

[1] Cfr. il *Liber computi* di Antonio De Roberti, amministratore dell'Arca, anno 1472, carta 48 v. Si possono credere eseguite del tutto dal Bellano le due statue più basse, cioè i santi Ludovico e Bernardino, di cui diamo le riproduzioni; ma quelle in alto, troppo tozze e goffe, cogli occhi troppo piccoli, son certo di mano de' suoi aiuti. Notisi poi, che ai due angeli ai fianchi della volta, i quali sostengono la tenda, il maestro dovette segare i piedi con parte delle gambe perchè potessero adattarsi al posto a cui eran destinati!

Anche nella concezione, e perfino nella disposizione e nei tipi, il Bellano si mostra completamente dipendente da una composizione simile del suo maestro. Senonchè qui l'artista unisce alla sua dipendenza dal maestro un garbo molto maggiore che nel rilievo con la Madonna del 1461: noi sentiamo che la sua dipendenza non è imitazione, e la composizione è ben riuscita nella disposizione, animata e piena di movimento; le figure sono molto espressive e in parte bene eseguite, specialmente le teste. È certo però che anche qui, in confronto col suo maestro, il Bellano appare più povero, più uniforme, più pesante.

Già prima di essere incaricato di questo grande lavoro, l'artista aveva eseguita in bronzo la statua colossale di papa Paolo II, raffigurandolo seduto. Pur troppo quest'opera, che fu uno





STATUE IN MARMO DEI SANTI LUDOVICO E BERNARDINO

ESEGUITE DAL BELLANO NELLA SACRESTIA DEL SANTO A PADOVA.

dei più bei soggetti forniti dal Quattrocento alla plastica, fu rifusa nel 1798, senza che neppure se ne fosse conservata una riproduzione. L'Orsini, autore di una *Guida di Perugia,* la dice « alquanto goffa e la forma niente maestosa ».

A queste segue immediatamente un'altra grande opera in bronzo fuso, cioè i dieci rilievi nel coro del Santo, che il Bellano eseguì fra il 1484 e il 1488. Può dirsi il lavoro più noto, ma certo anche il meno piacente del maestro; vi sono rappresentate scene dell'antico Testamento, cioè Caino ed Abele, il sacrificio d'Isacco, Giuseppe venduto dai fratelli, gli Ebrei che passano il Mar Rosso, l'adorazione del vitello d'oro, il serpente di bronzo, la morte di Simone, Davide e Golia, il giudizio di Salomone, e Giona nella balena; la serie fu più tardi completata con due scene eseguite dal Riccio. Già il genere del rilievo non è punto indovinato: le figure sono staccate quasi del tutto dal fondo, e non solo sul davanti, ma perfino nel mezzo. Inoltre l'artista ha scelto per le figure una misura piccolissima, e per tal modo riempie tutta la superficie di una quantità di figurette che fanno l'effetto di marionette. Anche le singole figure,



PARTE DEL MONUMENTO AL ROCCABONELLA

MODELLATA DAL BELLANO NELLA CHIESA DI SAN FRANCESCO A PADOVA.



ALTRA PARTE DEL MONUMENTO AL ROCCABONELLA

MODELLATO DAL BELLANO E FINITA DAL RICCIO.

considerata ciascuna a sè, non hanno che un'attrattiva piccolissima, giacchè per la maggior parte sono troppo tozze, impacciate nei movimenti e prive di espressione. [1]

Pochi anni dopo compiuti questi rilievi in bronzo, ebbe la commissione, che lo occupò fino alla morte, di eseguire il monumento del professore padovano Pietro Roccabonella, morto nel 1491. Come l'artista abbia concepito il monumento non si può più determinare, giacchè non ci sono conservate che le due grandi tavole di bronzo di egual grandezza, che sono poste nella parete di fronte della navata trasversale in San Francesco di Padova, e di due genietti a tutto tondo collocati ai fianchi d'una delle dette tavole.

Stando all'iscrizione, il monumento fu posto al Roccabonella dopo la sua morte dal fratello e dal figlio, e fu innalzato nel 1498. Dall'Anonimo apprendiamo che il Bellano morì durante l'esecuzione di esso e che « Andrea Rizzo padoano fornì tutta l'opera circa il 1492, essendo morto il Bellano »; anzi nella tavola col ritratto del giurisperito, nomina espressamente come lavoro del Riccio le « tre figurette che son sopra li tre modioni », le quali realmente si riconoscono subito come lavoro di questo artista; dell'altra tavola dice che fu « nettada e finida » dal Riccio.

Accanto ai piccoli rilievi del coro del Santo, queste due tavole in rilievo con le loro figure in grandezza naturale ci appaiono sotto una luce molto più favorevole. Già il genere del rilievo, un altorilievo eguale e forte, è di un effetto tranquillo e felice. Ambedue le composizioni, una rappresentante il dotto seduto al tavolino nella sua camera con ai lati due paggi con le armi, l'altro una Madonna in trono fra san Francesco e san Pietro martire, sono nobili e insieme semplici nella disposizione e nella concezione! Le figure sono piuttosto slanciate che troppo corte, e dignitose nell'atteggiamento e nell'espressione. Caratteristiche sono le grandi pieghe angolari che danno quasi alle ampie vesti l'aspetto di carta pieghettata. Il contorno architettonico è adoperato acconciamente a dar rilievo alle figure, e pieni di gusto sono gli ornati e i putti che lo decorano. È bensì vero che gli angeli che danzano e suonano sullo zoccolo del trono non mostrano un sentimento troppo fine nella loro disposizione ed hanno nell'esecuzione alcunchè di duro e di superficiale; essi hanno però una grande freschezza.

Del resto, anche questa, che è la più accurata fra le opere del Bellano, lascia in generale a desiderare una maggior finezza nella naturalezza dell'esecuzione; e segnatamente il modo di rendere le articolazioni, la posizione incerta delle dita che, invece di afferrare, non fanno che tastare, tradiscono un artista che non riproduce la natura direttamente come la vede e la concepisce egli stesso, ma sotto l'influenza di un maestro più grande di lui. Negli atteggiamenti tranquilli e dignitosi di questa Santa Conversazione, e perfino nella composizione di essa, si manifesta nello stesso tempo l'effetto retroattivo che esercitò sull'artista padovano la scuola veneziana, che allora cominciava a fiorire.

In questi lavori, che sono accertati come suoi, il Bellano si manifesta come un artista che, fornito di poca fantasia e privo di un sentimento troppo fino della composizione, segue in una maniera naturalistica ma dura, e di solito alquanto bottegaia, il modello che gli diede Donatello colle sue sculture padovane. Lo stile particolare che questo grande artista fiorentino aveva sviluppato nel modellare la terracotta in cui allora era specialmente occupato, è applicato dal suo scolaro a lavori eseguiti con qualunque altro materiale; e tanto i suoi bronzi come le sue sculture in pietra sembrano quasi imitazioni di terrecotte. I segni caratteristici dei suoi personaggi sono figure forti, angolose, uniformi; tipi duri e spesso perfino brutti, con capelli arruffati e barbe irte (di preferenza barbe piene che finiscono in punta); pieghe fitte e vesti ampie

[1] Due frammenti d'un rilievo simile, che forse son parti di una mal riuscita tavola fusa in rilievo, lavorata per questa serie di rappresentazioni nel Santo, si trovano nella collezione del Museo archeologico nel palazzo ducale di Venezia, la quale purtroppo non è aperta al pubblico. In uno dei frammenti vedesi un toro, nell'altro tre cavalli. Iacopo Morelli li cita nella sua edizione dell'Anonimo, togliendone l'indicazione da un catalogo della collezione di Mantova, dell'anno 1605, e ascrivendo giustamente uno dei due frammenti al Bellano, mentre invece attribuisce erroneamente l'altro a Tiziano Aspetti. (Vedi l'Anonimo dal Frizzoni, p. 69-70).



MONUMENTO AL DE CASTRO, DEL BELLANO

NELLA CHIESA DEI SERVI A PADOVA.

(Dalle fotografie del Brusa di Venezia, prestate al Gnoli dal Ministero).

in cui non si distingue il genere della stoffa. Insomma, nel Bellano è impresso spiccatamente e con speciale durezza il carattere della scuola padovana quale si andò formando sotto l'influenza di Donatello, e più tardi sotto la scorta della pittura.

Dopo esserci fatti in tal modo una idea esatta della maniera artistica propria del Bellano, passiamo alla ricerca di sculture che, per la loro affinità con le sue opere autentiche, si possano ascrivere con verisimiglianza allo stesso artista. E cominciamo da Padova che, per essere stata la sua patria e il luogo dove si svolse la sua attività artistica per più di mezzo secolo, offre le maggiori promesse alle nostre indagini.

Esiste in Padova un secondo monumento sepolcrale in bronzo della fine del Quattrocento, che già dal Brandolesi [1] fu detto opera del Bellano, cioè il monumento De Castro nei Servi. Secondo l'iscrizione che vi si trova, esso fu posto nel 1492 da Niccolò De Castro a suo padre Angelo ed al suo avolo Paolo. Anche questo monumento è scolpito su una tavola e composto come fosse un quadro, anzi in forma di trittico. Nel mezzo si vede Maria che tiene accoccolato innanzi a sè il Bambino nudo; intorno una gloria di cherubini, ad ambedue i lati le armi della famiglia, e sotto a ciascuna un angelo che vola giù con una corona d'alloro per coronare i due maestri di diritto rappresentati nella predella, mentre un altro angelo, che sta nel mezzo sotto la Madonna, porge loro dei libri. L'insieme del lavoro è altrettanto poco plastico quanto infelice; estremamente manchevole è la composizione e il volare degli angeli sembra un cadere a precipizio. Però il gruppo della Madonna circondata dai cherubini è veramente pieno di vita, ed anzi d'una certa grandiosità nella concezione; così pure le mezze figure dei due professori padovani, in grandezza naturale, hanno un'impronta individuale e sono ben eseguite. Caratteristica del Bellano sono le pieghe fitte, le teste dure e la disposizione pittorica dell'insieme; e che egli ne sia l'autore, mi sembra non si possa dubitare. Il nostro Museo di Berlino possiede un modello della figura principale, la Madonna col Bambino, in terracotta, che mostra la maniera particolare del Bellano ancor più fortemente che la tavola di bronzo scolpita su questo modello.

Un altro monumento sepolcrale di grandi dimensioni, lavorato in marmo, quello cioè di Antonio Roselli nel Santo, fu per la prima volta indicato dal Gonzati come lavoro da attribuirsi al Bellano. Quell'Aretino che aveva avuto una parte importante come segretario di Stato di diversi papi, e che già vecchio aveva insegnato diritto nell'università di Padova, morì nel 1466. Già mentr'egli viveva, il Bellano, come c'informa il Vasari, lo aveva ritratto in una medaglia; laonde, anche a proposito della tomba di lui, si è inclinati a pensare allo stesso artista. Veramente, a prima vista, sembra che non si debba pensare nè ad uno scolaro di Donatello, nè in generale ad un padovano: la costruzione è copiata, spesso fin ne' minuti particolari, nel monumento Marzuppini di Desiderio. Senonchè, un fiorentino non avrebbe copiato così servilmente e, sopratutto, così disadattamente; dove poi l'artista si scosta dal modello, è veramente infelice. Egli non si contenta del modo con cui il monumento finisce addossato alla parete, ma vi aggiunge una seconda cornice esterna di pilastri scanalati e per di più un cornicione ad orli lisci e nell'interno di questo un mucchio pesante di frutta in cui prende a modello Michelozzo. Al magnifico sarcofago di Desiderio egli sostituisce un nudo basamento e vi ammucchia sotto dei libri; e nella lunetta toglie il bel tondo colla Madonna e vi sostituisce un bassorilievo con la Madonna in mezzo a santa Barbara e a santa Caterina, le quali sono infelicemente tagliate più su delle ginocchia, sicchè sembrano quasi diguazzanti nell'acqua.

In queste figure, nei loro tipi, nel panneggiamento delle loro vesti si rivela l'artista padovano. Le vesti strette, quasi appiccicate, sotto le quali nelle due sante si vede distintamente il corpo ignudo, i capelli arruffati, il panno che copre il capo di Maria sono veramente padovani e si avvicinano segnatamente al Bellano; e più ancora la figura sepolcrale, una figura piena di carattere e di energia, nella quale accennano manifestamente al Bellano i partiti di pieghe e il modo in cui sono eseguite le mani. I due giovani che portano le armi furono poi ripetuti dall'artista parecchi decenni più tardi nel monumento del Roccabonella.

[1] BRANDOLESI, *Pitture, sculture, architetture di Padova*, 1795.



MONUMENTO AD ANTONIO ROSELLI

SCOLPITO DAL BELLANO NELLA CHIESA DEL SANTO A PADOVA.

Antonio Roselli aveva già comperato egli stesso il posto per il suo monumento, e veramente nell'anno 1456.[1] Si è quindi inclinati a credere che il monumento sia stato eseguito mentr'egli ancora viveva. Senonchè il Marzuppini, nel cui monumento se ne vede manifestamente il modello, in quel tempo era appena morto, ed il monumento gli fu rizzato da Desiderio probabilmente solo negli ultimi anni di sua vita. Il Bellano era allora in Firenze, come lo prova con certezza la sua chiamata da Firenze a Perugia nel 1466; dopo posta la statua del papa nel duomo di Perugia, egli sarà pertanto ritornato a Padova, e, avendo ancor fresca l'impressione del monumento da lui veduto in Firenze, vi avrà eseguito dopo il 1468 quello del Roselli.

Così ci si mostra il Bellano sotto l'immediata influenza del suo soggiorno in Firenze. Un monumento anteriore a questo, quello del giovane Giovanni de' Narni, morto nel 1455, che si trova nella cappella di questa famiglia nel Santo, dimostra che l'artista, prima di portarsi a Firenze, seguiva in tutto il semplice tipo gotico dei monumenti sepolcrali dell'alta Italia. Nella nicchia terminante ad arco acuto con una cornice gotica semplice e dura, riposa su di un alto zoccolo la nobile figura del giovanetto su una bara posta di traverso, lungo disteso e completamente armato. Nella lunetta sono dipinte a fresco le armi del morto, la cui figura è eseguita in marmo bianco, mentre il resto del monumento è di marmo colorato. La delicatezza della testa, il carattere particolare delle mani fine non ci richiamerebbero alla mente il Bellano, se non ci fossero i due angeli inginocchiati accanto allo zoccolo, che tengono, uno da una parte, l'altro dall'altra, una grande tavola con un'iscrizione. Le loro vesti lunghe con pieghe strette, i loro volti larghi e bonari, accennano ad una maniera, che fra quelle degli scolari padovani di Donatello, s'avvicina con maggior probabilità allo stile del Bellano. Al quale non mi sembra di dover ascrivere con tutta sicurezza anche il monumento di Erasmo Gattamelata, che fa riscontro al suddetto, poichè i due angeli nudi rannicchiati che vi si vedono[2] si scostano troppo da quelle graziose figure fanciullesche; del resto la concezione e l'esecuzione della figura sepolcrale è quasi la stessa.

Un'opera che per me serve a convalidare l'attribuzione al Bellano di questi due monumenti, o almeno di quello del giovane Gattamelata, e che nello stesso tempo offre un interessante punto di confronto col monumento del Roselli, è la pietra sepolcrale di una santa che nell'anno 1879 fu acquistata in Padova per il Museo South Kensington come opera di Donatello. La posizione della morta è quella stessa che si trova nei monumenti dei due Gattamelata ed in quello del Roselli, solo che, in vece d'essere ritratta in figura piena, lo è soltanto in bassorilievo. Gli angeli che stanno ai lati agitando ciascuno un turibolo sono perfettamente conformi, e nelle vesti e nel rilievo e nei tipi, a quelli che si trovano nello zoccolo del monumento di Giovanni de' Narni; e similmente la quasi nobile figura giovanile della santa, tanto nel rilievo come nello scorcio, nelle vesti strettamente aderenti al corpo, nei capelli sciolti e sparsi intorno al corpo, mostra la più stretta affinità con le due sante della lunetta del monumento Roselli. È questo uno dei primi lavori del Bellano, di una particolare semplicità ma nello stesso tempo di un effetto veramente felice.

Dalla bottega del Bellano uscì molto probabilmente la porta della chiesa di San Francesco, come pure quella di San Niccolò a Padova; e credo anche l'altra in Santa Giustina, pure a Padova, nel braccio di croce a destra, la quale serve d'ingresso al vestibolo per cui si accede alla cappella di San Prosdocimo. I fregi di quest'ultima sono però alquanto rozzi e grossolani.

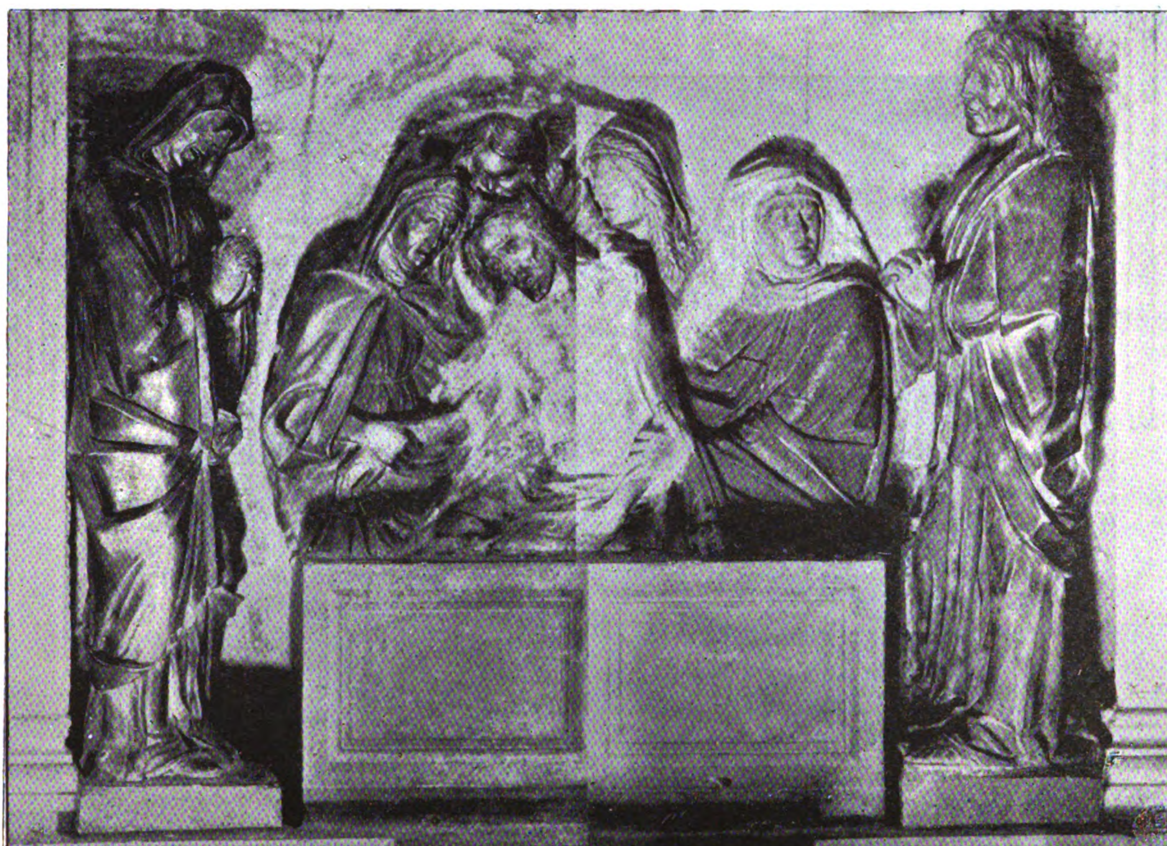
Di fronte all'accennato gruppo di monumenti sepolcrali molto diversi e che occupano per lo meno quattro decenni dell'attività artistica del Bellano, sta un gruppo di rilievi maggiori, rappresentanti tutti la Pietà. Mentre in quei monumenti si notavano influenze molto varie, sempre però conservandosi più o meno grande la dipendenza di Donatello, in questi altri lavori invece, come

[1] Come testimonio del contratto è nominato un « m° Bartholomeo lapicida q. ser Dominici habitator Padua », che il Gonzati suppone sia il Bellano.

[2] Essi hanno grande affinità, nella posizione e nell'esecuzione, con gli angeli della tomba di Giovanni de' Medici, che proviene dalla bottega di Donatello.

ad esempio nel rilievo della Deposizione nel Santo, nella piccola tavola in bronzo del Museo imperiale di Vienna, ecc., l'artista si attiene esclusivamente al modello di Donatello. Queste sculture sono eseguite per la maggior parte in terra cotta e perciò nella loro esecuzione mostrano uno stile più pieno che i lavori in marmo i quali abbiamo sopra nominato.

Il principale lavoro di questo genere si trovava in possesso del signor Berti in Padova, ed è una lunetta in cui vedesi il cadavere di Cristo in mezza figura tenuto alto da un angelo, la testa del quale perduta, è stata modernamente rifatta, e sorretto da due sante donne; a ciascun dei lati si vede ancora il principio di un'altra figura L'affinità delle figure con singole figure della



LA PIETÀ IN TERRACOTTA COLORITA

MODELLATA DAL BELLANO, NELLA CHIESA DI SAN PIETRO A PADOVA.

grande lunetta della sacristia del Santo, i tipi duri, i capelli lisci e tirati, che segnatamente nel Cristo sembrano azzuppati nell'acqua, la pienezza delle vesti, il panno sul capo delle donne e la sua disposizione, le ricche pieghe, l'incertezza delle mani nell'afferrare, sono altrettanti indizi certi dell'arte del Bellano, del quale la lunetta è un lavoro eseguito nei primi anni della sua carriera.

La stessa rappresentazione è conservata intera in una lunetta che da una piccola chiesa di Padova fu trasportata molto tempo fa nella cappella privata di una villa in vicinanza di Vicenza. Come l'altra prima nominata, anche questa è lavorata ad altorilievo su terra cotta dipinta, e in generale mostra con quella una grande analogia; solo che non ha la stessa forza dell'espressione e vi manca quell'abilità nell'esecuzione che si trova in quel lavoro anteriore.

Lo stesso motivo trovasi ripetuto in modo simile in un gruppo di figure di grandezza metà del naturale e a tutto rilievo scolpite dal Bellano in un altare del San Pietro in Padova. Sono

sette figure intere disposte quasi come nei due grandi rilievi ora nominati; sono bensì meno dure, ma anche più superficiali e più banali. La stessa composizione fu scolpita dal nostro artista anche in marmo, in un bassorilievo con dieci figure che il South Kensington Museum acquistò dalla casa Lazzara in Padova per mezzo dell'antiquario milanese Baslini. In questo l'artista cerca di ottenere maggior ricchezza e maggior movimento, però non vi riesce troppo, giacchè la composizione è agitata, i movimenti storti ed impacciati, l'espressione in parte caricata. Anche la esecuzione è così mediocre che certamente dobbiamo ascrivere il lavoro non al maestro stesso, ma alla sua bottega.

Il Museo di Berlino possiede un rilievo alquanto grande in pietra d'Istria, che nel catalogo (n. 163) abbiamo ascritto ad un maestro veneziano della metà del secolo xv; è una lunetta che



MADONNA DI SCUOLA DONATELLIANA

NELLA CANONICA DEGLI EREMITANI A PADOVA.

viene dell'antica scuola di San Giovanni in Venezia, in cui è rappresentato san Giovanni evangelista in trono venerato da sei membri della sua fratellanza. Ora, dopo aver ripetutamente confrontato questa lunetta colle opere autentiche del Bellano, credo di riconoscervi uno dei suoi primi lavori eseguito con particolare diligenza. Il carattere duro delle figure, il disegno dei candelabri, l'accenno al paesaggio ed il modo di riprodurlo introducendovi fino le nuvole che hanno la forma di nastri, sono caratteri affatto particolari dell'antica scuola padovana. Al Bellano stesso poi mi sembra accennino specialmente il tipo del San Giovanni colla barba piena che termina a punta, e le pieghe strette delle vesti. L'aquila che sta dietro al santo e che somiglia ad un'oca spennacchiata, è perfettamente simile alle aquile che sostengono la bara del Roselli. Che il Bellano abbia lavorato abbastanza presto in Venezia, sembra anche confermato dalla circostanza che il rilievo marmoreo con la Madonna del 1461 prima descritto, pare si sia trovato originariamente in forma di tabernacolo in una via di Venezia.

La Madonna del 1461 nel Museo di Berlino, quella nella lunetta della tomba del Roselli nel Santo e quella del monumento Roccabonella in San Francesco ci danno occasione a considerare l'attività del Bellano anche in un altro genere di rappresentazione, che da Donatello fu trattato così svariatamente e con tanta vivacità, cioè a dire la rappresentazione della Madonna. Alla

Madonna del Museo di Berlino si avvicina moltissimo un piccolo rilievo in marmo, più largo che alto, che presentemente si trova, pochissimo in vista, agli Eremitani, murato sulla scala dell'abitazione del parroco.[1] Maria, quasi imbacuccata nel pesante panno a pieghe che le copre il capo, si china in atto di carezza sul Bambino che le giace in grembo in un canestro tenendo in mano una crocetta, come nel rilievo di Berlino; è adunque una composizione affatto simile, concepita ed eseguita nello stesso modo, solo che mostra un sentimento più delicato e maggior finezza d'esecuzione.

Negli Eremitani esiste, nell'atrio innanzi alla sacristia, un altro piccolo rilievo in marmo rappresentante Maria col Bambino, che mostra la più stretta affinità con quello della lunetta del monumento Roselli: Maria, una figura slanciata con le vesti strette al corpo ed in capo un panno



MADONNA DI SCUOLA DONATELLIANA

NELL' ANTE-SACRESTIA DELLA CHIESA DEGLI EREMITANI A PADOVA.

a pieghe strette, tiene teneramente abbracciato il Bambino. Queste due composizioni sono senza dubbio libere imitazioni della piccola Madonna che si vede in una delle tavole in rilievo rappresentanti i miracoli di sant'Antonio, scolpiti da Donatello. Esse mostrano un sentimento più profondo e maggior finezza d'esecuzione che la maggior parte dei lavori del Bellano. Ciò deve dirsi anche di altre due Madonne affatto simili, una delle quali si trova presentemente nella collezione Shaw in Boston, l'altra in una villa a Schio presso Vicenza; quest'ultima è lavorata in terra cotta.

Fra le placchette della scuola di Donatello con rappresentazioni della Madonna ce n'è almeno una che si può considerare con grande probabilità come opera del Bellano, cioè la Madonna fra i candelabri.[2] Il Bambino, sebbene nudo, è quasi lo stesso di quello del rilievo in marmo

[1] Su questo bel rilievo richiamò la mia attenzione il professor Baldoria, che col suo aiuto, di cui gli sono gratissimo, mi determinò a questo studio.

[2] MOLINIER, *Les Plaquettes*, n. 367.

del 1461, mentre la Madonna è ancor più vicina al modello di Donatello. Anche gli angeli colle loro vesti molto succinte scolpiti sui candelabri, sono affatto caratteristici del Bellano.

In questa placchetta di bronzo, come pure nella medaglia di Antonio Roselli mentovata già dal Vasari, vediamo il Bellano come artista minore, autore di lavori in bronzo fuso. A giudicare dalla passione che si aveva allora in Padova per i lavoretti in bronzo, dalla grande attività e dalla maestria che mostrano in tali lavori quasi tutti i maestri di Padova e della scuola padovana che ci sono noti e parecchi anche ignoti, e ciò dopo il soggiorno di Donatello in quella città, si può già congetturare che anche il Bellano, il quale dopo Donatello vi fu il principale scultore, avrà dato larga espansione al suo ingegno in questo genere di scultura. Pur troppo intorno a questi lavori ci mancano quasi del tutto le testimonianze antiche; anche l'Anonimo, nel descrivere le collezioni, si limita di solito a nominare sommariamente come opere « di diversi maestri » le « figurette di bronzo moderne ». Una statuetta del Silenzio, che in un catalogo della collezione Mantova è nominata come lavoro del Bellano, non è più conosciuta. Ma parecchie figurette simili, esistenti presentemente in collezioni pubbliche e private, si possono considerare per il loro carattere come eseguite da lui. Così, per esempio, il signor G. Dreyfuss di Parigi ereditò da A. Armand la figura seduta di un San Girolamo, le cui pieghe strette, il cui capo duro con barba piena e appuntata non lasciano dubbio intorno alla paternità del Bellano. Lo stesso vale di due figurette in bronzo recentemente acquistate per il Museo di Berlino, una Ecate a tre teste, piena di forza, in atto di camminare, e il giovane Tobia in viaggio, molto analoghe nel movimento e colla solita vesticciuola corta caratteristica del Bellano. In questi lavori piccoli l'artista ci si mostra sotto un aspetto particolarmente favorevole; anzi nel San Girolamo e nella Ecate che sono capolavori di fusione finissima, è quasi grande; pieno di grazia si mostra poi nel Tobia, una scultura che chiamerei di genere. Ciò deve dirsi anche di un David giovanetto in possesso del dott. A. Bayersdorfer in Monaco, in cui il Bellano si avvicina molto al suo maestro. Se considerando l'abbigliamento, i partiti di pieghe e la testa del Golia coi suoi capelli tirati, si può ancora dubitare se l'autore sia Donatello o il Bellano, ogni dubbio vien tolto dal rilievo lavorato in fretta alla base dello zoccolo, in cui è rappresentato il David come pastore, e in cui si ritrova quel modo particolare di riprodurre gli animali e quell'accenno al paesaggio che si vedono tali e quali nei rilievi del Bellano nel coro del Santo. [1]

A giudicare dai tipi, dal movimento e dai partiti di pieghe, ritengo che appartenga al Bellano anche una placchetta in bronzo alquanto grande, rappresentante la Flagellazione di Cristo, trovata in certi scavi a Padova, ed ora nel nostro Museo di Berlino (n. 810). La stessa rappresentazione in una placchetta più grande eseguita da Donatello e menzionata come lavoro di Donatello nel già citato catalogo della collezione Mantova in Padova, dell'anno 1605, offre l'occasione ad un interessante confronto fra maestro e scolaro.

L'elenco delle opere del Bellano si potrebbe ancora arricchire di parecchi lavori di questo genere, che si ascrivono con probabilità a lui o alla sua bottega, senonchè è di maggior importanza una questione che non ho ancora toccato, quella cioè del soggiorno del Bellano in Roma, di cui ci dà notizia il Vasari, e dello scopo del suo soggiorno in Firenze. Racconta il Vasari che nell'anno 1474 il Bellano fu chiamato a Roma da quel conoscitore dell'arte che fu il veneziano Paolo II, e che da lui fu « adoperato a molte cose ». Senonchè le opere che il Vasari nomina come sue, non sono certamente di sua mano: il busto in marmo di papa Paolo II nel palazzo Venezia è un'opera caratteristica di Mino da Fiesole, [2] e similmente le armi scolpite nella facciata

[1] Vedo che il dottor Semrau ascrive al Bellano la statuetta in terra cotta dello Spinario nel nostro Museo (n. 156), trovando corrispondenti alla sua maniera il taglio del volto, il modo di riprodurre i capelli, e il realismo alquanto debole della figura; convengo pienamente in questa attribuzione. Al contrario, il grande rilievo in bronzo di una Pietà ascritto al Bellano sul fondamento del catalogo del South Kensigton Museum (n. 5469) non ha nulla a che fare col nostro artista.

[2] Sono lieto di vedere accettata questa mia attribuzione dal professor Gnoli nel suo studio importante su Mino da Fiesole, pubblicato in questo stesso *Archivio* (anno III).

posteriore dello stesso palazzo non hanno a che fare col Bellano. Inoltre anche dalle accurate indagini fatte dal Müntz negli archivi papali non si è potuta ricavare alcuna notizia di lavori fatti dal nostro artista in Roma. Il Bellano avrà approfittato del suo soggiorno in Perugia per recarsi a visitare la città eterna, e certamente avrà anche goduto della protezione del papa Barbo; ma le notizie dateci dal Vasari, che egli abbia lavorato in Roma, devono ritenersi erronee.

Se il Bellano si fosse recato a Roma nel 1464, i Perugini nel 1466 lo avrebbero chiamato



SAN GIROLAMO, BRONZO DEL BELLANO

(Nella collezione Dreyfuss a Parigi).

da Roma e non da Firenze ad eseguire la statua in bronzo del papa. E che invece, prima di andare a Perugia, egli abbia lavorato lungo tempo a Firenze risulta con sicurezza del fatto che nei documenti perugini [1] egli è chiamato « magister Bartolomeus de Florentia » o « Bartolomeus alias Bellanus de Florentia ». Certamente le autorità di Perugia sapevano che l'artista era padovano di nascita; quindi la denominazione « de Florentia » non si può riferire che ad un suo soggiorno prolungato in questa città. A questa conclusione arrivò per primo Gaetano Milanesi nella sua edizione del Vasari; ora giunge allo stesso risultato il dott. Semrau nella citata pubblicazione intorno alle cantorie di Donatello in San Lorenzo. Il Semrau espresse questa opinione due anni fa nella sua tesi di laurea, ed ora cerca di dimostrare con un ragionamento lungo e minu-

[1] Adamo Rossi nel *Giornale d'erudizione artistica*, III.

zioso che il Bellano fu colui che insieme con Bertoldo compì i rilievi in bronzo di quelle cantorie; gli attribuisce l'ultima mano in parecchi di questi rilievi che però riconosce come ideati già da Donatello, ed ascrive a lui esclusivamente diverse altre composizioni, quali la Crocifissione, la Discesa dello Spirito Santo, Cristo nel colle degli ulivi, le Marie al sepolcro, Cristo innanzi a Caifas, Cristo innanzi a Pilato, e così pure una parte dei putti del fregio, insomma la parte principale di quel lavoro.

Lo studio del Semrau intorno a queste ultime grandi creazioni di Donatello è degno di nota per parecchi rispetti, e da esso risulta con grande probabilità che il Bellano vi ebbe gran parte: i tipi duri, i capelli e le barbe liscie, le pieghe strette sono segni caratteristici, non già di Donatello, ma della maniera del Bellano. Senonchè è da respingersi decisamente l'asserzione del Semrau, che al Bellano appartenga anche l'invenzione di queste composizioni: ciò equivarrebbe ad esagerare l'importanza di questo artista, a disconoscere la maniera particolare dei lavori di Donatello, quale per fortuna ci è ancora provata nei suoi vari stadi da numerose opere. I lavori simili nel Santo di Padova, che cronologicamente vengono subito innanzi alle cantorie di San Lorenzo, ci danno la misura per giudicare quest'opera posteriore. Come in quelli Donatello — e ciò risulta dal contratto e dai pagamenti — prese parte a quasi tutte le sculture in bronzo, così avvenne certamente anche nelle cantorie. Che il lavoro di fusione e quello di cesello della maggior parte dei bronzi padovani non gli appartenga, è provato dalla differenza che passa fra l'uno e l'altro di essi, prescindendo affatto dalla mediocrità di alcuni di essi; Donatello avrà dunque preso parte al lavoro dando lo schizzo e forse eccezionalmente anche il modello. Similmente avvenne nelle cantorie: il disegno dell'insieme, gli schizzi delle singole parti (meno le pessime aggiunte fatte posteriormente con cattivo materiale) e anche i modelli di alcuni pochi rilievi sono di Donatello; invece la fusione e il finimento, e per la maggior parte dei rilievi e del fregio anche i modelli furono assegnati agli scolari, in prima linea a Bertoldo e segnatamente, come dimostra il Semrau, al Bellano.

La causa principale delle grandi differenze che si riscontrano nelle sculture di Donatello è questa, che, meno poche eccezioni, egli non eseguì di sua mano i bronzi [1] e la maggior parte dei marmi, e probabilmente dopo aver dato lo schizzo o il modello, non esercitò sui lavori che una piccola influenza. Perciò essi ci giunsero spesso sfigurati. Se si dimentica ciò e si giudicano le sculture, e segnatamente i bronzi, soltanto secondo il loro pregio artistico ed alla stregua del carattere dei lavori originali del maestro, si giunge, come è dimostrato dall'esempio del Semrau, a togliere a Donatello una gran parte delle sue opere. Solo così è possibile attribuire dei lavori come il busto in bronzo di Ludovico Gonzaga, quello del giovane Gattamelata e perfino alcune statue dell'altar maggiore del Santo, ad un mestierante come N. Baroncelli, i cui lavori autentici sembrano quelli di un battirame che imita Donatello; e ciò ad onta dei documenti che nominano come autore Donatello, e sibbene non sia per niente provata la presenza del Baroncelli, nè in Padova nè in Mantova. Solo così si può giungere a negare che sieno lavori di Donatello e ad asserire che sieno eseguiti da suoi scolari e il piccolo rilievo della Deposizione nel Museo imperiale di Vienna, [2] e la grande tavola con la Crocifissione nel Bargello, e il rilievo rappresentante san Sebastiano in possesso del signor E. André in Parigi. Dei vari scolari e seguaci di Donatello abbiamo una quantità di lavori sufficienti a mostrarci il loro ingegno, la loro

[1] Ai pochi bronzi fusi non cesellati ed eseguiti direttamente su modelli di Donatello appartengono, fra altri, il gustoso rilievo della Pietà nel South Kensington Museum, e la placchetta con la Flagellazione di Cristo (Louvre e Museo di Berlino), ambedue certo di poco anteriori agli schizzi delle cantorie.

[2] L'esecuzione e il cesello di questa gustosa composizione del maestro sembra accennino a Bertoldo. Ai lavori di Bertoldo, che il Semrau enumera, seguendo l'opera di H. von Tschudi, si può aggiungere anche una piccola tavola in bronzo nel Louvre con una graziosa rappresentazione della Madonna (Sup. 48 E.). Come questa tavola, così anche un esemplare della Pietà dello stesso artista (48 C.) fu donata al Louvre dallo His de la Salle. Pure diversi altri bronzi nel Louvre dal signor G. Dreyfuss a Parigi e nella raccolta ricchissima del signor O. Hainaver a Berlino hanno molto del Bertoldo.

fantasia, la loro bravura nella composizione, e così via: se si confrontano questi lavori con quelli dei quali ora si osa asserire con la massima sicurezza che non sono del maestro, si scorgerà che fra di essi c'è addirittura un abisso. E ciò è a dirsi anche parlando del Bellano e della sua



ECATE, BRONZO DEL BELLANO NEL MUSEO DI BERLINO.

partecipazione alle cantorie in San Lorenzo. I suoi lavori autentici, non escluso nemmeno il rilievo in marmo col miracolo di sant'Antonio nella sacrestia, sebbene sia una libera imitazione d'una composizione donatellesca, tradiscono un artista banale al quale manca finezza di sentimento e genio di composizione; solo in rappresentazioni molto semplici, con poche figure tranquille e ferme e di piccole proporzioni, egli è in grado di darci alcunchè di soddisfacente, ri-

battendo così il giudizio di Pomponio Gaurico che chiama il Bellano un artefice inetto.[1] Ma anche nei suoi migliori lavori rimane indietro di molto al suo maestro. Le composizioni quali quelle delle cantorie, quali il Cristo innanzi a Caifas e a Pilato, il Cristo sul colle degli ulivi, e perfino la Crocifissione,[2] sono così grandi e potenti, per quanto imperfetta ne sia la esecuzione, che la loro invenzione non può assolutamente essere del Bellano o di altro scolaro di Donatello. Solo dalla fantasia del grande maestro potevano sorgere tali composizioni; è sua l'idea di tutte le composizioni delle cantorie, e perfino quella dei putti del fregio. Se la grandezza delle sue concezioni ebbe a soffrire, nell'atto dell'esecuzione per parte de' suoi scolari, e in questi rilievi ciò avviene in parte ancora più che in quelli di Padova, certamente ne è causa principale il fatto che, crescendo l'indebolimento della vecchiaia, egli non poteva più vegliare abbastanza all'esecuzione nè fornire egli stesso la maggior parte dei modelli; e si noti inoltre che Donatello morì prima che questi rilievi fossero terminati.[3] I suoi schizzi, per quanto pieni di sentimento, erano tuttavia così rapidi e fuggevoli, che l'artista incaricato di eseguire il lavoro era costretto ad aggiungervi una buona parte della sua propria maniera. Ciò è dimostrato da un modello che, sebbene non destinato per le cantorie, tuttavia fu fatto in quel tempo ed è con esse in strettissima relazione tanto nella disposizione quanto nei motivi; è un rilievo in terra cotta in forma d'altare con due rappresentazioni: la Flagellazione e la Crocifissione, nel South Kensington Museum. A prima vista sembra d'aver innanzi il modello del Cristo innanzi a Caifas ed a Pilato delle cantorie; tale è l'affinità della disposizione. Affatto simili a questo schizzo erano senza dubbio anche quelli delle cantorie, tanto il piccolo modello dell'insieme di esse, quanto gli schizzi delle singole parti. Come in quello così in questi Donatello non solo abbozzò la composizione, ma schizzò anche il contorno architettonico, gli ornati e le decorazioni; e sono quindi pure di sua invenzione le rappresentazioni dei putti, i domatori di cavalli e le figure innanzi ai pilastri. Ed invero esse superano di molto le composizioni indipendenti de' suoi scolari in fantasia, vivacità e ponderatezza nella composizione.

Questo modello esistente a Londra, l'unico che ci sia conservato di molte dozzine di simili schizzi del maestro,[4] e che tuttavia finora rimane quasi inosservato, serve appunto a mostrarci in qual modo Donatello preparasse ne' suoi ultimi anni il lavoro per i suoi scolari ed aiuti. Da un attento esame di questo modello e da un confronto di esso coi lavori eseguiti dell'artista si può ricavare la giusta misura per giudicare della parte che Donatello ebbe nell'esecuzione delle sue ultime opere.

Agosto 1891.

WILHELM BODE.

[1] Giudizio molto diverso da quello del Gaurico era dato da altri scrittori mentre l'artista viveva. Matteo Collazio (*Mattheus Collacius*, 1486, Venetiis, B. de Novara, in 4°; ristampato a Padova in 8° nel 1829), dopo aver nominato con onore tra gli scultori Pietro Lombardo « et patrio artificio surgentes filios », ed Antonio Rizzo, tutti chiarissimi statuari ed architetti, aggiunge « Bellanum item patavum ».

[2] Non posso veder la mano del Bellano nella rappresentazione delle Marie al Sepolcro, che, a mio giudizio, si avvicina più nell'esecuzione al Limbo ed alla Resurrezione. Invece l'Ascensione al cielo in parte richiama già più alla mente la maniera del Bellano.

[3] Che il Bellano debba essere stato chiamato a compiere le cantorie solo molto tempo dopo la morte di Donatello, come ritiene il Semrau, a me sembra molto inverosimile. Certamente Donatello avviò egli stesso al lavoro il suo scolaro, e il lavoro era in sostanza finito quando il Bellano, subito dopo la morte di Donatello, fu chiamato da Firenze a Perugia. Così si spiega anche nel miglior modo il soggiorno prolungato del Bellano in Firenze, mentre ancora viveva Donatello, soggiorno a cui accennano i documenti di Perugia.

[4] Uno schizzo di minore importanza, ed appartenente esso pure agli ultimi anni dell'artista, è quello riprodotto nello stucco piccolo e molto rovinato rappresentante la Crocifissione, nel Museo di Berlino. Alcuni modelli in cera sono nominati in certe lettere del marchese Lodovico Gonzaga, dell'anno 1450, che recentemente furono pubblicate nell'*Archivio storico lombardo* (vol. XIII).

IL CATASTO DEI MONUMENTI IN ITALIA



VANTI che il senatore Pasquale Villari diventasse ministro dell'istruzione pubblica, non erano stabiliti i criteri secondo i quali doveva compiersi la dichiarazione di monumentalità; perciò avevamo:

edifici dichiarati monumentali dal Ministero, sul parere della Commissione permanente di belle arti;

edifici dichiarati monumentali in seguito ad un voto del Parlamento;

edifici dichiarati monumentali per *motu proprio,* o su proposta di un ministro, con decreto reale;

edifici infine dichiarati per lo più monumentali in seguito a semplici informazioni fornite da Commissioni provinciali, da delegati, da ispettori, o in seguito a stralcio delle liste compilate dalla primitiva Giunta di belle arti.

Ne era venuta la conseguenza che l'elenco ufficiale del 1879, limitato ai soli monumenti medievali o del risorgimento, comprendeva fra i monumenti nazionali la « residenza municipale » di Rieti, casa di nessun valore storico ed artistico, e vi si cercava invano perfino il nome della provincia di Reggio Calabria e quello dei mausolei, dei castelli, delle cattedrali, dei monasteri normanni e svevi della Basilicata, leggendosi, sotto la rubrica di Potenza: « nessun monumento medievale che meriti di èssere ricordato ».

Basta d'altronde gettare uno sguardo sulla statistica grafica dei cosidetti monumenti nazionali, per accorgersi della insufficienza di quell'elenco e della disparità di trattamento che ne derivava.

Anche se promulgata nella forma più solenne, la dichiarazione di monumentalità non avrebbe però avuto valore positivo che qualora una persona o più persone competenti avessero constatato che l'edificio monumentale e il suo asserito valore storico ed artistico effettivamente sussistevano.

La competenza assoluta non esiste, ma la competenza relativa, per quanto fluttuante, di un comitato di specialisti sarà sempre la migliore di cui sia dato valersi. Perciò rispettabilissima è la competenza delle Commissioni consultive di archeologia e di belle arti e lo diventerà sempre più, completate che siano in modo da poter giudicare dell'importanza dei monumenti sotto i molteplici suoi aspetti.

Viceversa, il voto di un'assemblea legislativa, per quanto unanime, non potrà mai servir di guida nel giudicare l'importanza storica o artistica di un edificio. Tutt'al più ricorderà il sentimento della nazione in determinati momenti e circostanze. Gli edifici o opere d'arte dichiarati

monumentali, in seguito a voto del Parlamento, sono d'altronde moderne e considerate importanti non di per sè stesse, ma per l'idea che personificano; di queste potrebbe farsi una categoria a parte, sottointendendo per « monumenti nazionali »: *monumenti patriottici*.

Gli edifici monumentali, o parti di antichi edifici aventi valore storico-artistico, non vanno invece denominate « monumenti nazionali », per più ragioni, sopratutto per non accrescere il danno già recato a talune di esse elencandole in tal guisa senza avvertire sino dal principio che effetto della iscrizione o dichiarazione avvenuta non era quello di esonerare i proprietari o utenti dall'obbligo di conservarle.

Esse andavano invece catalogate in un vero elenco, che fosse la base fondamentale pel trattamento di tutte le questioni tecniche ed amministrative riferentisi ai monumenti elencati; ma per compilarlo importava anzitutto di fissare i criteri secondo i quali un edificio doveva essere dichiarato monumentale e stabilire il modo col quale dovevasi fare l'iscrizione nell'elenco e di quali notizie andasse accompagnata.

Di conseguenza ne derivava non potersi giudicare *a priori* l'importanza relativa dei monumenti elencati, nè ripartire questi in gruppi secondo che si giudicassero avere importanza regionale, o provinciale soltanto, o comunale soltanto, o locale soltanto, ma ogni cura dover essere rivolta all'intento che nessun monumento importante rimanesse escluso dall'elenco, evitando così il pericolo che, mentre in alcune provincie si trovassero elencati tra i monumenti edifici di nessun valore, rimanessero in altre provincie trascurate intere categorie di monumenti di somma importanza, valendo meglio di inscrivere nell'elenco un edificio che meriterebbe di esserne escluso, piuttosto di lasciare escluso un edificio che meriterebbe di esservi compreso.

Non pochi monumenti, per essere inscritti nel vecchio elenco, quantunque imperfetto, restarono salvaguardati da manomissioni, e dalla stessa demolizione; una difesa maggiore l'avranno anche contro la trascurata conservazione, quando saranno fatti rispettare gli obblighi e saranno esercitati i diritti rivendicati dal ministro Villari nelle recenti circolari con cui va analizzando ed inculcando i principî giuridici ed amministrativi applicabili alla conservazione dei monumenti, e quando questi saranno semplicemente elencati come manufatti o come edifici, la cui integrità, la cui autenticità e il cui aspetto pittoresco sono tutelati dallo Stato.

Nell'adunanza del 2 novembre 1890, la Commissione permanente di belle arti approvava la proposta degli architetti Beltrami e Sacconi, che le domande di dichiarazione di monumentalità fossero d'ora innanzi corredate dei seguenti documenti:

1° Notizie storiche ed artistiche dell'edifizio pel quale si chiede la dichiarazione di monumentalità;

2° Notizie sulle condizioni statiche di esso;

3° Notizie sulla proprietà e sull'uso a cui è rivolto;

4° Disegni e fotografie;

5° Inventario degli oggetti d'arte che vi si contengono;

6° Notizie sugli impegni che colla dichiarazione verrebbe ad assumere il Governo.

Tutte queste notizie e illustrazioni, giudicate necessarie per determinare l'importanza assoluta di un monumento, dovevano essere poi succintamente unite all'elenco, e ad esso rimanere collegate con opportuni riferimenti coi registri di catasto e contabilità, con le statistiche topografiche, coll'archivio dei disegni e delle fotografie, col museo dei calchi, colla biblioteca storico-artistica o coll'illustrazione fattane dalla R. Calcografia, riordinate che fossero, cogli schedari, ecc.

Le notizie sulla proprietà e quelle sugli impegni avevano per scopo di specificare a chi spettasse la manutenzione ordinaria, a chi le riparazioni straordinarie di ciascun edificio monumentale e di poter assegnare le dotazioni annuali. Altre notizie indispensabili per la compilazione dell'elenco erano quelle intorno ai materiali predominanti in ciascun edificio monumentale, alla ubicazione, all'area occupata, alle alterazioni subìte e finalmente alla custodia, cioè alla vigilanza della integrità.

Certo che, votandosi una legge per la tutela del patrimonio storico-artistico nazionale, potrebbero mutare alquanto le responsabilità oggi assegnate, benchè in forma incerta ed arbi-



IL CATASTO DEI MONUMENTI IN ITALIA.

traria allo stesso tempo, per la conservazione dei singoli monumenti, ma non dovevasi trascurare di raccogliere e di annotare tutti quegli elementi che potevano intanto servire e che sarebbero rimasti in gran parte applicabili anche quando si fosse svolto su più larga e più solida base il criterio della responsabilità.

Di alcune responsabilità elementari e dei mezzi più atti a determinarle, il ministro Villari ha già cominciato a far tema di studi e di disposizioni generali collegandole in un sistema completo, e nelle quali troviamo contemplato il funzionamento delle altre Amministrazioni dello Stato, la legge comunale e provinciale, e quella sulle istituzioni di beneficenza, per ciò che riguarda il catalogo e la conservazione dei monumenti, le dotazioni ed assegni fissi, l'uso e destinazione dei monasteri e delle badie monumentali affidate in custodia a religiosi, l'impiego dei civanzi patrimoniali delle basiliche palatine, i doveri dei Capitoli e d'altri usufruttuari, l'erogazione delle quote dei beneficî vacanti percepiti dagli economati generali, il catasto degli edifici e ruderi monumentali, e i regolamenti municipali edilizi.

Svolto il criterio della responsabilità, importava che ogni ulteriore indagine si facesse procurandosi il materiale positivo, per poi sceglierlo e separarlo con metodo storico, a mezzo di statistiche topografiche, per quindi studiarne ed illustrarne il valore artistico.

Il materiale positivo, cioè le notizie e le illustrazioni tutte che debbono servire alla compilazione dell'elenco generale degli antichi manufatti, delle costruzioni architettoniche e delle parti monumentali di edifici o ruderi, trovasi appunto accennato nel modulo delle schede approvato dal ministro Villari, nel compilare le quali fu disposto che si tenga conto delle norme seguenti:

« *Edificio o rudero.* Oltre alla denominazione primitiva dell'edificio, si noteranno il suo nome e la sua destinazione attuale.

Ubicazione e indicazioni catastali. L'ubicazione dell'edificio sarà determinata mediante le opportune indicazioni censuarie, stradali od anagrafiche, trascrivendo nella scheda il numero della particella catastale corrispondente, e allegando ad essa il modulo che ne descrive lo stato di consistenza quale risulta dai registri dell'Amministrazione demaniale, o degli uffici compartimentali del catasto.

Parte monumentale. Oltre alla determinazione e alla descrizione sommaria della parte monumentale dell'edificio, si farà nota del tempo in cui fu costrutta, dell'autore o degli autori di essa, delle iscrizioni, delle epigrafi dedicatorie che vi si leggono, e dell'area che occupa.

Materiali predominanti. Nell'indicare i materiali predominanti basterà tener conto dei più comuni, e oltre al loro nome scientifico si annoterà il loro nome volgare e la loro provenienza.

Alterazioni subite. Fra le alterazioni subite dalla parte monumentale dell'edificio si specificheranno partitamente quelle che danneggiarono la sua integrità, la sua autenticità o il suo aspetto pittoresco, cioè le dilapidazioni, i restauri, gli imbratti e le superfetazioni.

Condizioni statiche. Nel descrivere le condizioni statiche dell'edificio si accennerà alle cause di deterioramento, ai rimedi possibili e alle proposte che accompagnano la scheda.

Manutenzione. Si farà nota speciale e distinta delle dotazioni, dei redditi, delle oblazioni e altri proventi che concorrono alla conservazione della parte monumentale dell'edificio; specificando il nome, titolo e recapito della persona o delle persone che quali proprietari, possessori, usufruttuari o utenti dell'edificio sopportano, o dovrebbero sopportare, in tutto o in parte l'onere della sua manutenzione.

Custodia. Se la parte monumentale dell'edificio fu già data in custodia a qualcuno, si farà menzione dell'atto di consegna, in caso diverso si proporrà il nome del consegnatario.

La parte monumentale degli edifici di proprietà privata, esposti in modo permanente alla vista del pubblico, sarà preferibilmente lasciata in tutela ai locali municipi, potendo essi, a termine di legge, votare un regolamento edilizio che ne garantisca l'integrità.

Riferimenti. Fra i riferimenti vanno annoverate le illustrazioni storiche, i documenti, i disegni, le stampe, le fotografie, i panorami e le carte topografiche, allegate alla scheda o che servono ad illustrarla.

Saranno catalogati ad uno ad uno gli edifici monumentali di proprietà dello Stato, delle provincie, dei comuni, e quant' altri sono contemplati da leggi speciali o nei regolamenti edilizi municipali, e quelli non compresi nelle suddette categorie, ma che per valore storico o artistico sono meritevoli di una distinta particella catastale.

Le schede per l' elenco saranno fornite alle Autorità interessate che ne faranno richiesta, in numero sufficiente perchè la catalogazione possa essere ripetuta su tre esemplari, da rilasciarsi, rispettivamente, al municipio o ad altra Amministrazione cui i singoli edifici monumentali restano affidati, alla locale prefettura e al Ministero dell' istruzione pubblica ».

Elencati che siano i monumenti, se vorremo considerarne la importanza relativa converrà anzitutto liberarsi dalle influenze che fanno apprezzare un oggetto al disopra o al disotto del suo valore reale.

Potrebbonsi citare regioni, provincie e comuni, i quali aspiravano a far tutto elencare fra i cosidetti monumenti nazionali, o nella speranza di levarsi d'attorno ogni responsabilità, o per insufficiente cognizione del valore che gli edifici paesani avevano in rapporto con quelli di altre regioni; potrebbonsi citare amministrazioni insofferenti di qualunque registrazione, nella tema che questa costituisse un vincolo d' una più accurata conservazione, o un ostacolo al capriccio di alterare o di abbattere ogni cosa.

La importanza relativa dei monumenti non fu dato giudicarla sinora che in modo imperfetto e contraddittorio, perchè essi furono presi in considerazione ad uno ad uno o raggruppati nella cerchia amministrativa, più o meno moderna e fittizia, delle provincie cui appartengono.

Per giudicare invece tale importanza con criterio positivo, e quanto è possibile spassionatamente, o almeno imparzialmente, converrà separare i monumenti in categorie, usando del metodo storico e compararne il valore con quei criteri artistici di cui il progresso degli studi ci lascia disporre.

« Senza l'artista — scrivevo anni or sono — tutti gli editti consolari o ducali non sarebbero bastati per far tracciare una linea in armonia con cento altre, o dosare la tavolozza di Paolo Veronese, o temprare col sorriso degli angeli i bronzi del Donatello ». Pur non sconfessando le mie predilezioni giovanili pel valore artistico, credo di trovarmi ora d'accordo coi più competenti, pensando che il valore principale degli antichi monumenti sia lo storico e che anche la loro importanza relativa storico-artistica convenga determinarla con criteri e con metodo storico. Infatti l'architettura, quand'è veramente tale, sovrana delle arti, è l'esponente più importante delle condizioni sociali e politiche d' una data regione, in un dato periodo di tempo. Taluni dei suoi ricordi, come i fondamenti romani dell'estuario veneto, o le colonne greche di Pozzuoli, divennero perfino i capisaldi della struttura geologica dei rispettivi territori.

Alle iscrizioni nell'elenco potranno fornire indicazioni utili le guide, i manuali, i trattati speciali in cui trovansi già noverati e descritti i principali monumenti d'Italia, ma non è dato fidarsi di ciò che un autore o più autori hanno veduto e descritto, per più ragioni, e per quest' una principalissima, che ben poche regioni sono state a tutt'oggi percorse in lungo e in largo col determinato proposito di tener conto di tutti gli edifici monumentali che possono fornir materia di studio di ogni periodo dell'arte; e lo storiografo, reduce da un viaggio di esplorazione, forma le sue deduzioni sugli elementi raccolti, non senza portare la sua nota di simpatia personale per uno o l'altro edificio o gruppo di edifici, lasciando volontariamente o inavvertentemente nell'ombra molti altri, e tacendo e non dando modo di supporre l'esistenza di ciò che non ha studiato nè tampoco veduto. Invece dei frutti che può dare l'applicazione rigorosa di un metodo scientifico, si otterrebbero tante diverse e disparate vagliature di opinioni individuali.

Pur giovandosi dei libri di critica come aiuto secondario, devesi dunque fare anzitutto assegnamento sul metodo, il metodo storico, quel metodo ch'è al postutto una gloria della patria nostra, metodo che permette, dirò così, di ricercare quei monumenti che, quantunque non menzionati nè descritti, nè tampoco veduti da alcuno, hanno la maggior probabilità di essere esistiti; un metodo che permette di apprezzare e far apprezzare ciò che pel volgo, anche pel volgo dei dotti, sfugge ad ogni apprezzamento.

Ogni studio deve i suoi progressi alla disciplina del metodo, che colma lacune, sorpassa ostacoli, colloca e valuta gli elementi singoli secondo il posto che loro spetta, e scopre le leggi che concatenano i fenomeni, quelle leggi che aprono all'empirismo il santuario della scienza.

Isacco D'Israeli, padre di lord Beaconsfield, attribuiva a Machiavelli la scoperta del secreto di quella che chiamava storia comparata, e riconosceva nei suoi *Discorsi* su Tito Livio la prima base della filosofia della storia, la cui orbita fu poi compresa da Giambattista Vico nel suo vasto sistema.

Come si applichi il metodo storico ce lo insegna Lodovico Muratori, il quale, se non ha potuto sempre avere in mano i manoscritti originali delle cronache che pubblicava, nè istituire confronti tra le varie lezioni dei codici e studiarne le varianti, nè valersi di mezzi fotomeccanici di riproduzione, raccoglieva però nelle *Antiquitates italicae,* sintetizzava negli *Annali,* il materiale primo pel catasto del nostro patrimonio storico, catasto che va ora man mano formandosi col lavoro di ricerca delle Deputazioni di storia patria.

Le leggi naturali che guidarono l'umanità nel cammino percorso vanno così sufficientemente delineandosi nella sua storia, ma quelle corrispondenti che regolarono lo sviluppo delle arti sono appena intravvedute. Eppure, ben più del racconto d'una battaglia o d'una tregua, ben più delle controverse etimologie, ben più dei nomi e delle date senza corpo e senz'anima, ci può dare talvolta una giusta idea di ciò che fosse un popolo antico anche un solo avanzo di muro.

I monumenti architettonici dicono quello che molti storici non sanno dirci, se cioè un dato popolo era o non era forte, qual era la sua capacità di godere e di soffrire, chi erano i suoi progenitori, con quali altri popoli aveva rapporti, che cosa e come immaginava e sentiva, quanto e come estrinsecava le sue concezioni. Essi, giustamente osservava il Freeman, ci parlano dei tempi ai quali appartengono in una maniera più viva ed in certo qual modo più personale che la maggior parte di altri monumenti o documenti. La vista di essi, aggiunge Gregorovius, fa sì che noi possiamo colla nostra immaginazione dar vita e corpo al passato.

Anche limitandoci ad osservazioni di cose ritenute puramente materiali, e nelle quali non sembra affatto implicata la parte più nobile delle facoltà estetiche di una razza, alla lucidatura dei marmi, per dirne una, notiamo come tanto fra i popoli dell'antichità quanto nell'evo medio e nel Rinascimento è possibile riconoscere una specie di parabola che per ogni civiltà viene percorsa dal metodo di lavorazione delle superficie visibili delle pietre decorative, cosicchè, a chi ne ha sufficiente pratica, è dato pure riconoscere con questo solo dato l'origine di una parte d'un edificio e di assegnargli il posto dovuto nella vita del popolo che ce l'ha tramandato. Dunque alla stessa guisa che la metodologia della storia suppone una qualche pratica della paleografia, della filologia, del diritto, ecc., così quella parte di essa che riguarda lo studio degli edifici monumentali sottintende la conoscenza dei materiali da costruzione, dei metodi di lavorazione e d'impiego, dell'azione esercitata su essi dal tempo in quanto è esponente della loro antichità e attestato della loro autenticità, suppone il saper indicare il carattere artistico proprio delle parti monumentali di un edificio, il saper differenziare gli elementi stilistici di ciascuna di esse.

Se, per applicare il fine qui detto, scegliamo a mo' d'esempio l'infanzia del medio evo e trascurando le prime invasioni barbariche ci soffermiamo al periodo ostrogoto e proiettiamo idealmente sull'Italia una immagine delle sue condizioni storiche durante la prima metà del secolo VI, per vedere se in ciò che sopravvive degli edifici d'allora v'ha qualcosa che sia caratteristico di quel momento di respiro tra mezzo alle sciagure che affliggevano la patria nostra, giudicheremo qual monumento di grande importanza alcuni rappezzi di muro fatti nello Stadio palatino al tempo di Teodorico, con rottami di serpentino, di porfido e di altri marmi preziosi, barbaramente mescolati e più barbaramente cementati assieme.

Se arriviamo fino alla dominazione greca, troviamo anche a Roma, nelle fortificazioni aggiunte da Belisario pochi anni dopo la dominazione ostrogota, una tecnica speciale, e con essa giudicheremo monumenti importanti dell'epoca talune costruzioni, che, se fossero d'altro periodo storico ripetute mille volte, non avrebbero tutte la stessa importanza.

Così scendendo alla dominazione longobarda, ci si rivelerà come monumento di massima

importanza la tomba di Rotari sul Gargano, superiore come valore assoluto ai gingilli di Teodolinda nella stessa Lombardia e importante nelle Puglie come orma della conquista longobarda, più di quello che non siano altre cappelle ed edifici monumentali della stessa regione garganica, che sono tuttavia o fioriture locali o derivati da prototipi da considerarsi alla lor volta come importantissimi pel tempo in cui sorsero o il paese in cui ammiransi.

Discendendo via via fino al tempo della dominazione francese, da Carlomagno ai Carolingi, al IX secolo e al X, col suo feudalismo, coi suoi re italici, coi suoi re sassoni, troveremo le stratificazioni di sedimento lasciate da ogni periodo storico e ci sarà possibile di giudicare della importanza dei rispettivi monumenti.

Chi non vorrà dire che dei molteplici ruderi, ma tutti informi, di castelli del secolo XI che ricordano il dominio della Casa franconia o salica, non siano più importanti d'ogni altro quelli del castello di Canossa, sotto le cui mura, nel 1077, l'imperatore Enrico IV si aggirava scalzo; e del poco che ci resta di quell'età memoranda chi non sentirà l'importanza che un edificio monumentale come il duomo di Soana, patria di Ildebrando, ha per la storia e per l'arte, se il pontefice che lo faceva costruire sapeva far imprimere nell'architettura quella sua austera fierezza con cui umiliava il penitente di Canossa?

Degli esempi non vorrei citarne troppi; mi si conceda tuttavia di soggiungere quanto basta per collegare il fin qui detto colla statistica topografica degli edifici monumentali.

Senza dipartirsi dal secolo XI, del quale ragionavamo, se vogliamo figurarci le condizioni politiche dell'Italia verso il 1016, dobbiamo ricordare come le città lombarde, scosso il giogo dei vescovi-conti, andassero costituendosi in comuni; Venezia, Genova e Pisa libere repubbliche e così via. Nel mezzogiorno invece troviamo le coste adriatiche e joniche occupate dai Greci; Capua, Benevento e Salerno governate da principi; Napoli, Gaeta ed Amalfi prospere repubbliche commerciali; la Sicilia in mano dei saraceni. Lasciamo passare alcuni anni, aspettiamo che un manipolo di avventurieri scandinavi diventi popolo conquistatore, e troveremo, al principio del secolo XII, tutte queste colonie, principati e repubbliche sommate assieme nella monarchia feudale normanna.

Se, tenendo conto delle cause e degli effetti di tal mutamento, ricerchiamo le cause e gli effetti del mutamento corrispondente nell'arte di quelle regioni, ci si rivelano fatti importantissimi che riuscirebbero strani e inaspettati o inesplicabili a chi non avesse sentore del nesso che corre fra tutte le manifestazioni dell'attività umana; abbiamo inoltre il modo di giudicare la importanza relativa dei monumenti d'allora, a noi pervenuti.

Fu in tal guisa che, occupandomi di tanti monumenti normanni nelle Puglie, mi sentii come attirato verso Venosa dalle induzioni fatte comparando lo studio degli altri monumenti; ed a Venosa, seconda culla dell'eroica dinastia normanna, trovai che l'abbazia della SS. Trinità è il loro Pantheon non solo, ma è un monumento più importante per la storia dell'arte normanna di tanti altri che i critici d'arte prendono come tipi. A Venosa infatti si trovano raccolti in un edificio e i ruderi romani che furono esempio di grandiosità nel murare, le sculture saracene, le longobarde e le romaniche che erano proprie delle varie provincie occupate dai normanni, e infine le loro proprie decorazioni fantastiche, reminiscenza di quelle che avevano scolpite nell'estremo settentrione di Europa, ma corrette ed intonate da varie influenze locali. Ci si spiega qui come l'architettura normanna risentisse poi del greco e dell'arabo a Palermo, del bizantino e del provenzale a Bari.

E per concludere, riassumendo il fin qui detto sulla importanza relativa dei monumenti, sembra che, dopo elencati, si possano separare in categorie corrispondenti ai diversi periodi storici a mezzo di statistiche topografiche, e stabilire per ogni categoria una graduatoria del loro valore e della loro importanza storica ed artistica.

Tale graduatoria potrà servire a scopi amministrativi e come guida nel fare rilievi, fotografie e calchi dei singoli monumenti, per valersene come modello di studio. Ma quanto alla conservazione, poichè una volta assegnati a ciascuna Amministrazione gli oneri che le spettano, lo Stato resterebbe quasi libero da vincoli e da pesi; non è più questione di importanza rela-

tiva, ma di importanza riconosciuta, qualunque essa sia, che deve bastare alla iscrizione nell'elenco.

Ciascuno di noi si reputerà più che compensato pel suo individuale contributo nella compilazione dell'elenco o catasto dei monumenti, perchè, tenendo conto dei criteri svolti nelle disposizioni generali tracciate dal ministro Villari, esso diventerà utile allo studio, alla conservazione degli edifici che vi sono compresi, e questi, alla lor volta, saranno effettivamente i più degni di essere conosciuti, studiati e conservati.

GIACOMO BONI.

DI ALCUNI RITRATTI

DELLE GALLERIE FIORENTINE

I due ritratti di Raffaello.



HI non conosce il ritratto di Raffaello? quella graziosa testina di color pallido, dall'espressione pensosa, che volgendosi un poco a destra sul collo alquanto lungo e magretto, guarda coi grandi occhi castagno oscuri. Le guancie ha appena appena tinte di un roseo leggero, e leggermente pure colorate le labbra, di un taglio fine ed elegante.

I capelli, parimente castagno oscuri, gli scendono sulle spalle; una vesticciola nera, chiusa fino al collo, da cui avanza una piccola lista di camicia, ed un piccolo berretto nero alla foggia del suo tempo ne formano il semplice e modesto abbigliamento, lasciando che tutta l'attenzione si raccolga sul volto.

I contorni segnati di nero con la penna, appariscono sotto l'impasto leggerissimo del dipinto, condotto semplicemente alla prima, e compito con fini tratteggi di color bruno, visibilissimi nella parte ombrata del volto, nel naso, nel labbro superiore e nel mento.

L'essersi conservati quei finissimi tratti, mostrerebbe che il dipinto non fosse poi tanto sfregato quanto si dice dagli scrittori d'arte. Bensì una quantità di piccole macchie di color violaceo indicano una quantità di piccoli ritocchi, massime nella gota in luce.

I critici si accordano nel ritenere quel ritratto eseguito da Raffaello in Urbino il 1506, nei suoi 23 anni; e tale età dimostra invero il dipinto, che da Urbino venne in Firenze nel 1631, insieme con altri molti ereditati dalla granduchessa Vittoria della Rovere, fra i quali ne erano sei dell'Urbinate, compreso il ritratto in carta di papa Giulio II, che passò poi nella Galleria Corsini.

Il ritratto proprio di Raffaello tiene il n. 32 della nota in cui sono registrati i detti quadri di Urbino.[1]

Ciò contrasta con quanto si asserisce dal Passavant, che il ritratto di Raffaello, dopo essere stato lungamente in Urbino, venisse trasportato a Roma, e posseduto dall'Accademia di San Luca, dalla quale fosse poi venduto al cardinale Leopoldo de' Medici.

[1] Gotti, *Le Gallerie di Firenze,* Documenti, p. 335.

Il Missirini, cui il Passavant si riferisce, volendo provare che Raffaello era ascritto all'Università dei pittori in Roma, scriveva che da un antico foglio dell'archivio di detta Accademia si ricava che esistevano in essa i ritratti di Cimabue, Giotto, Simone Memmi, Piero della Francesca, Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, e i due Bellini, e Bramante e Mantegna e il divino Raffaello; ma questo fatto che non era di grande appoggio alla sua tesi, ed egli stesso lo riconosceva, non prova poi in guisa veruna che quei ritratti fossero di propria mano dei pittori medesimi; ed anzi è probabilissimo fossero stati dipinti da altri maestri posteriori, come per fermo erano quelli di Cimabue e di Giotto.

Ma, o acquistato dal cardinale Leopoldo, o a lui ceduto dalla granduchessa Vittoria, certo è che quel ritratto ornò durante la sua vita la raccolta dei pittori formata dal cardinale, il quale coltivando per suo diletto la pittura, compiacevasi poi grandemente nell'acquistare del continuo cose d'arte; e le collezioni che più curava e stimava erano quelle dei piccoli ritrattini, dei disegni originali, e dei ritratti dei pittori eseguiti da loro stessi. [1]

Nè il ritratto proveniente da Urbino era il solo di Raffaello nella collezione del cardinale. Altro ne aveva egli acquistato nel 1675 da certo cav. Fontana, possessore e negoziante di quadri in Venezia, col mezzo degli incaricati suoi Marco Boschini e Pietro Della Vecchia pittore, insieme con altri due ritratti, con quelli cioè del Tintoretto e del Pourbus.

Ma il ritratto di Raffaello non era come gli altri due un dipinto a olio in tavola o in tela, ma sulla carta e di *pastello;* cioè un disegno colorato, che gli incaricati anzidetti dicevano bellissimo e senza prezzo.

Ciò viene attestato dalla nota dei quadri del cav. Fontana inviata al cardinale in cui è così descritto: « Un quadro dove è dipinto il ritratto di Raffaello d'Urbino, fatto da lui medesimo, di pastello, alto quarti 4 incirca e largo a proporzione, con cristallo davanti, et è nella figura al vero »; [2] ed attestato dalle numerose lettere passate per tale acquisto fra il cardinale, il Boschini e il Fontana, in tutte le quali si parla del *ritratto di pastelli* di Raffaello. Conferma poi ciò con la maggiore evidenza la lettera del Boschini del 22 giugno 1675 al cardinale, con la quale, dandogli avviso di aver fatto la spedizione della cassa con dentro *li tre ritratti* acquistati dal cav. Fontana, gli dice di aver potuto includere nel prezzo di acquisto anche *le cornici con christalo, che ne pretendeva almeno dieci ducati; e perchè quello di Rafaele faceva bisogno d'inviarlo con la cornice, mi son risolto di lasciarla anche agli altri.* Ora poichè il cardinale lo aveva prevenuto che gli adornamenti o cornice che dicono, non si curasse di averli, perchè ad ogni modo, egli diceva, bisognerebbe farle di nuovo e *accompagnare altri quadri delle medesime grandezze;* [3] se il Boschini fu indotto nonostante ad acquistarle perchè era necessità inviare con la cornice, e fornita di cristallo, il ritratto di Raffaello e non gli altri, è evidente che mentre gli altri due erano dipinti a olio, questo era veramente un disegno che si sarebbe guastato non inviandolo racchiuso da cornice con cristallo.

Parve al Boschini e al Della Vecchia di aver concluso un ottimo affare, conducendo il Fontana a cedere i tre ritratti per *ducento ottanta ducati,* con diminuzione di venti dalle pretensioni del cavaliere; e concludeva il Boschini che al Della Vecchia ed a lui i tre ritratti parevano bellissimi, *ed in particolare quello di Rafaello è cosa unica, nè se li deve far prezzo, perchè vale quanto si vuole.*

Contentissimo ne rimase infatti il cardinale, rilevandosi da altra lettera del 6 luglio 1675 che egli *ne aveva avuta pienissima sodisfazione.* [4] Fu questo uno degli ultimi acquisti fatti da lui, essendo venuto a mancare nell'anno stesso, il giorno 10 di novembre.

[1] Nell'inventario di tutte le masserizie dell'eredità del cardinale Leopoldo de' Medici, fatto nel 1675 poco dopo la sua morte, sono detti opere di lui stesso i seguenti quadri:

« Un quadro in tela alto b. 1 $^2/_3$, largo b. 2, dipintovi un amorino che dorme.

« Un quadro in tela alto b. 1 $^1/_3$, largo $^5/_6$, dipintovi il ritratto di Romolo Reitins, cap. del Sereniss. cardinale ». (Arch. del Palazzo Pitti, ms. 826, c. 36[t]).

[2] Arch. di St. in Firenze, lettere artist. di diversi, vol. XVIII, p. 416.

[3] Arch. di St. in Firenze, lett. cit., vol. cit. Bozza di lettere del cardinale Leopoldo al Boschini, del marzo 1675.

[4] Arch. di St. in Firenze, lettere cit., vol. XVIII. Lettere del Boschini, 22 giugno e 6 luglio 1675.

La pittura a pastello del 1500 non era certo quell'elegante e grazioso genere di dipinto tornato oggi in grande onore, e che ebbe il suo perfezionamento e i più celeberrimi cultori nel secolo XVIII. Nel Cinquecento se ne facevano i primi tentativi, e come avviene nei primordi di ogni arte, i mezzi impiegati furono molto semplici. Fu un disegno a matita nera su carta tinta o naturale, ravvivato con lapis rosso o sanguigna, nelle carni, lumeggiandole poi di bianco. Il disegno era per lo più a tratti, ma già si faceva prova di mischiare i tre colori, ottenendo dei toni intermedi non molto variati, ma che a qualche distanza presentavano bastevole effetto.

Il ritratto di Giulio Romano che vedesi nella collezione degli Uffizi è così eseguito, e questo pure fu acquistato dal cardinale Leopoldo.

È in busto, di grandezza naturale, volto a sinistra, ma gira a destra la testa che vedesi per due terzi. Sembra di circa quarantacinque anni; ha barba intera e baffi neri, e neri i capelli ricciuti, ma corti. Indossa una veste nera con bavero rialzato, dal quale si mostra il colletto della camicia con le punte rovesciate. Il fondo sembra fosse di celeste chiaro, che ora vedesi appena in qualche punto, essendo ingiallito e macchiato per acqua infiltratavisi.

Il disegno è sopra carta che dicevasi a filone; i capelli, le ciglia, la barba, i baffi e le vesti sono segnati a pieno effetto con matita nera, e in nero è stato disegnato l'intero volto, dandovi poi sopra il rosso od il bianco, e sfumando probabilmente col dito. La pupilla che è castagna fu preparata anch'essa a matita nera, e datovi poi sopra un tocco color castagno ad acquerello od a tempera. Il ritratto ha molta vita ed espressione vivace, ma non può dirsi correttissimo.

Nel modo stesso doveva essere eseguito quello *a pastello di Timoteo Viti fatto da sè medesimo,* dell'altezza di un braccio in circa, che monsignor Domenico Maria Corsi, essendo vice-legato d'Urbino, trovò conservato dai discendenti dell'artista; e ne propose ripetutamente l'acquisto al cardinale, dicendolo *cosa bella;* ma il prezzo ne parve troppo alto al Medici, e la trattativa fu rotta. [1]

Col sistema di quelli, ma eseguito certo con quel sapere e quella grazia ed eleganza tutte proprie di lui, dovè essere il ritratto di sè stesso condotto a pastello dal Sanzio; e tanto più è a dolere che sia andato smarrito, inquantochè esso ci presentava Raffaello in un nuovo aspetto, cioè con *barba* e *basette,* e vestito alla francese, con quella foggia cioè di vestiario, con che egli ritrasse Giuliano e Lorenzo de' Medici; ritratti che sventuratamente si son perduti, ma crediamo vedersi in copia in quelli che di tali principi esistono nella collezione de' ritratti Medici, conservata nel corridore che conduce alla Galleria Pitti, poichè la maniera di questi due ritratti è in tutto raffaellesca. [2]

Lorenzo ha baffi e barba tagliata in tondo, e porta in testa un piccolo cappello di feltro con falda rovesciata, e fermata con una medaglia d'oro una veste di broccato d'oro stretta alla vita, e scollata fin sotto il petto a guisa di busto femminile, che lascia vedere una camicia a minutissime crespe, la quale sale fino al collo, guarnita di pizzo all'estremità. Il gonnellino è a striscie di raso bianco e teletta d'oro.

Sopra la veste porta un giubbone con grandi maniche a sboffi, di una stoffa intessuta d'oro e seta rossa, e guernito d'un gran collo di pelo cinereo. La figura di grandezza del vero è tagliata sotto al ginocchio. [3]

Giuliano è vestito in un modo molto simile, senonchè non se gli vede della camicia che il lembo superiore guarnito di pizzo, essendo coperta pel rimanente da un corpetto rosso. Il giubbone che indossa è di stoffa oscura, ed esso pure porta baffi e barba intera tagliata in tondo. [4]

[1] Arch. cit., lett. cit., lett. del dì 11 e 25 settembre 1673.

[2] Il ritratto di Lorenzo duca di Urbino era nel 1553 nella prima stanza della guardaroba granducale; è così descritto: « Un ritratto del duca Lorenzo vestito alla franzese, con ornamento dorato, di mano di *Raffaello da Urbino* » (Arch. dei Pitti, inventario della guardaroba di S. E. Ill.ma, ms. 28, c. 19t).

[3] Altra copia del ritratto di Lorenzo esiste pure nella Galleria degli Uffizi, fra i quadri della collezione Feroni; ma tagliato alla vita e senza mani. La copia è in tavola e certamente del cinquecento; molto dura però nella fattura delle carni, le cui ombre son rese anche più crude dell'esser cresciute di tono.

[4] Del ritratto di Giuliano è pure altra copia di Alessandro Allori nella Galleria degli Uffizi (Sala del Ba-

Che il ritratto di Raffaello fosse nel medesimo costume venuto di Francia, ce lo attesta la descrizione che si legge di esso nell'Inventario citato delle masserizie dell'eredità del cardinale Leopoldo, dove il ritratto a pastello trovasi designato nella *stanza dei pittori* col n. 277/M, appresso a quello di Giulio Romano, che tiene il n. 276/M. Esso è così descritto:

« Un quadro in carta alto B^a 1, largo $^2/_3$ fattovi di pastelli, di sua mano, il ritratto di Raffaello da Urbino, con barba e basette rade, zazzera alla nazzarena; mostra l'orecchio destro, con camicia e busto che par da donna, con adornamento d'ebano scorniciato, con fusarole dorate ».[1]

Nel 1687 quel ritratto era ancora nel palazzo Pitti, ma disgregato dalla collezione dei pittori e collocato nella quarta stanza dell'appartamento accanto alla Guardaroba, con finestre sul cortile grande, insieme con molti quadri a olio, miniature e pastelli; si trova notato nell'inventario di quell'anno, con descrizione identica alla già riferita.[2]

Perchè poi non fosse trasferito nella Galleria degli Uffizi insieme con gli altri ritratti di pittori, e con quello in tavola di « Raffaello da Urbino da giovane, sbarbato, con zazzera castagnola all'antica, berretta e abito nero, senza collare, in campo chiaro »[3] che portava nella collezione del cardinale il n. 222/M, torna difficile a dire; se non forse, perchè essendo Raffaello già rappresentato nella collezione col ritratto a olio, fossesi voluto ritener l'altro ad ornamento del regio palazzo.

Quale ne fosse la sorte non potemmo sapere, non avendone più oltre trovata notizia, ed indarno avendone ricercato nei quartieri del palazzo Pitti e nei magazzini della Galleria.

Negli infiniti traslocamenti cui andarono soggetti i quadri esistenti nei vari quartieri del palazzo, e per il loro trasferimento nelle tante regie ville, o per la trasformazione delle decorazioni e della destinazione delle varie sale del palazzo reale, il ritratto di Raffaello, forse dopo alcun tempo non più riconosciuto perchè troppo differente da quello della collezione dei pittori nella Galleria degli Uffizi, andò disperso; ed è da nutrire ben poca speranza del suo ritrovamento.

L'Incognita della Tribuna.

Fra i dipinti della Tribuna, che per giudizio fattone nei secoli decorsi portano il nome dell'Urbinate, uno ve n'ha, che se ultimo attira l'occhio del visitatore studioso perchè il più modesto di tutti pel colorito suo, lungamente il ritiene poi con l'incanto e la soavità che spira da lui.

È il ritratto di una donna non più nella prima giovinezza, e che forse non fu mai di una appariscente beltà; ma che il nobile portamento, la modesta eleganza della persona e degli abiti, la dolcezza melanconica di cui ha sparso il pallido volto, rendono sempre più cara a misura che si contempla, e a poco a poco uno si sente inondato di quella stessa melanconica dolcezza che si vede in lei.

È una di quelle elette creature che ebbero da natura il dono della grazia; la grazia tanto

roccio, n. 193). Ma in questa, sebbene anch'essa tagliata sotto la vita, si vedono anche le mani, in posizione però affatto differente dalla copia del corridore. Potrebbe anch'essere che il ritratto originale fosse in tal guisa, e sia stata variata da posizione delle braccia, aggiungendogli una porzione della figura per rendere il quadro di egual diminuzione degli altri della collezione medicea. Ma ad ogni modo però, le mani nella copia che si attribuisce all'Allori, sono tutt'altro che belle; e quando fossero state anche nel ritratto di Raffaello nell'attitudine stessa, dovettero esser male interpetrate nella copia.

[1] Arch. del Palazzo Pitti, invent. cit., ms. n. 826, c. 72.

[2] Arch. del Palazzo Pitti, invent. di tutti i mobili esistenti nel Palazzo Pitti, fatto nel 1687 da Antonio Citerni ministro della guardaroba generale, ms. 932, c. 146^t.

[3] Arch. del Palazzo Pitti, invent. cit., ms. 826, c. 68^t. Aveva aggiunto intorno *un fregio grande a rabeschi di color pietra,* come si rileva dall'invent. gen. della Galleria del 1704 (Arch. delle gallerie, ms. 82, settima stanza, detta dei pittori, p. 199), probabilmente per rendere il quadro di dimensioni maggiori, ed eguale ad altri.

più potente della bellezza per avvincere i cuori, e tenerli strettamente legati; una di quelle dolci donne il cui aspetto ti rivela a prima giunta la gentilezza dell'animo, in cui intravedi gli affetti della madre amorosa, dell'affettuosa sorella, e che ti commuovono riconducendo al tuo pensiero l'immagine di questi cari esseri, se ne sei disgiunto o li perdesti per sempre.

E anch'essa va cercando lontano col pensiero una felicità che le si mostrò un tempo, e poi sparve, e con lo sguardo che mira incerto dinanzi a sè, le par forse rivedere una persona cara che non è più.

Si mostra fino a metà della persona, seduta, e volta di tre quarti a destra. Il viso ovale è incorniciato dai biondi capelli, che divisi nel mezzo della fronte le scendono lisci lungo le gote nascondendo l'orecchio, avvolti e contenuti da una oscura reticella guernita sul capo da un leg-



«L'INCOGNITA» NELLA TRIBUNA DEGLI UFFIZI.

gerissimo pizzo di filo d'oro. Il collo ha lunghetto ed alquanto inclinato innanzi, la fronte alta e spaziosa, gli occhi di bellissimo taglio allungato, attraente lo sguardo. Il naso fine e di elegante disegno, la bocca di labbra piuttosto sottili, ma di una grazia e di una soavità indicibili. Le gote col loro contorno leggermente ondulato e col modellato loro, mostrano la persona delicata sì ma non estenuata, e così pure il collo, il petto, le spalle, che stanno col volto in perfetta armonia.

Indossa un corsetto di stoffa verde cupo molto scollato, ed ornato all'estremità di un'alta orlatura di color rosso oscuro, con maniche larghe in alto e ristrette al polso, attaccate al busto da nastrini pur rossi; e dallo sparato che rimane fra la manica e il corsetto esce un ampio sboffo di finissima camicia, ornata pel traverso di una striscia di pizzo nero; come pure altro pizzetto nero ne guarnisce sul petto l'estremità che sporge dal busto, ed ai polsi quella delle maniche; mentre un sottilissimo velo bianco orlato di pizzetto pur bianco, le posa gentilmente sugli omeri. Un grembiule bianco di finissima tela e di minute pieghe è stretto alla vita da un nastro amaranto.

Delle bellissime mani, dalle dita lunghe, schiette, affusolate, appoggia la sinistra sul davanzale della finestra che le sta dinanzi, o sul piano d'una balaustrata, stringendo con le tre ultime dita i gialli guanti, e distendendo l'indice, che per la sua gentilezza si incurva alla leggera pressione che fa sul piano; e sul polso di questa mano riposa l'altra, con moto naturalissimo e insieme grazioso.

Una catena di Venezia finissima, a quattro fila, le scende dal collo annodata sul seno, e, cadendo fino a metà della vita, sostiene all'estremità una crocellina. Due anelli nell'indice della mano sinistra, uno dei quali è un semplice cerchietto d'oro, e due nella destra, l'uno all'indice, l'altro all'anulare, ne compiono l'abbigliamento e l'ornato, semplice ma di un fino gusto e di una rara eleganza.

Ma chi è dunque questa gentile?

Pur troppo essa non ha altro nome, che quello dell'Incognita della Tribuna. Il suo nome andò disperso con quello di tanti altri ritratti bellissimi, dei quali noi saremmo così desiderosi di conoscere i personaggi rappresentati; nè forse si saprà mai chi fu colei che rivestì sì amabili sembianze, e quali vicende, quali casi travagliosi della vita le informarono il volto a quella soave e rassegnata mestizia.

Il desiderio di trovarle un nome glie ne fece applicare più d'uno; ma, riconosciuto l'errore, quei nomi caddero, senza lasciare alcun filo che potesse guidarci nella ricerca del vero suo.

Ci comparisce quel ritratto per la prima volta in un inventario, non compiuto, dei quadri del palazzo Pitti del 1710, con minuta ed esatta descrizione (caso ben raro) e con l'attribuzione a *Raffaello Sanzio detto da Urbino;* ma quanto al soggetto, con la sola indicazione di *ritratto di femmina.* [1] Nè per assidue indagini ci è riuscito di trovarne menzione negli antecedenti inventari del palazzo, o della guardaroba granducale; vero è che nella maggior parte di quelli inventari le descrizioni dei quadri sono così concise e imperfette, che è difficilissimo il poterli con esse identificare.

Nè alcun indizio si potè attingere dal quadro stesso, poichè la tavola sulla quale è eseguito il dipinto fu dalla parte posteriore assottigliata piallandola, e ricoperta poi di uno strato d'olio e di cera per difenderla dai tarli, dai quali probabilmente era offesa, nè conserva più alcun segno, alcuna traccia di numerazione inventariale.

Il ritratto dovè esser dipoi portato ad ornare la R. Villa del Poggio a Caiano, giacchè veniva ricondotto a Firenze da quella nel 1773, insieme con altri cento ottanta dipinti ivi scelti dal direttore della Galleria canonico Querci, come meritevoli di prender posto nella Galleria stessa, e che erano il 24 dicembre dell'anno medesimo consegnati all'antiquario Raimondo Cocchi, succeduto per la morte del Querci a quell'ufficio. [2]

Veniva dunque a far parte della Galleria un nuovo quadro di Raffaello, ma con denominazione di ritratto femminile ignoto; e tale si conservava sull'inventario più prossimo del 1784. Fu collocato nella sala detta dell'Ermafrodito, dal celebre marmo che vi si ammirava, e dove insieme a moltissimi e svariati dipinti trovavansi parecchi ritratti del pennello di Andrea del Sarto, di Annibale Carracci, ed anche quello di donna, anch'essa ignota e attribuito allora a Giorgione, e che pochi anni dipoi acquistava celebrità maggiore, essendo stato dal direttore abate Puccini giudicato di Raffaello e battezzato *La Fornarina.*

Nel nuovo ordinamento però che la Galleria ricevè, il ritratto di che ragioniamo fu trasferito nella Tribuna; e senza indagare l'età della Maddalena di Giovanni Strozzi, moglie ad Angelo Doni, quando l'Urbinate potè ritrarla, a lei fu attribuito; e col medesimo nome apparisce sull'inventario, che, cominciato il 1818, fu compiuto nel 1825. [3]

[1] Arch. del Palazzo Pitti, ms. 1185, vol. II, p. 661.

[2] Arch. della Galleria, filza VI, aff. 96. Il ritratto è nella nota di quei quadri così descritto al n. 147:

« Uno d° in tavola alto b. 1 $^1/_3$, largo b. 1.2, dipintovi da Raffaello da Urbino, ritratto di donna scollacciata fino a mezzo busto, con capelli biondi, croce al collo attaccata ad un nastro (doveva dire catena d'oro). Posa la sinistra sopra la destra (doveva dire il contrario) ed anello in ambidue gl'indici, ed un altro nell'anulare, con adornamento, ecc. »

[3] Arch. della Gall., invent. cit., vol. I, cl. I, al n. 504.

Presto però l'acquisto dei veri ritratti dei coniugi Doni fatto dal granduca Leopoldo II (nel 1826) dagli eredi di quella famiglia, che stabiliti ad Avignone li avevano colà recati, e di nuovo poi ricondotti in Firenze per farne vendita, [1] fece accorti dell'errore; e nell'inventario del 1825 fu apposta una nota di correzione, tornando il dipinto ad essere il ritratto di un'incognita.

È strano che anche dopo riconosciuto l'equivoco, e mentre il vero ritratto di Maddalena Doni era da trent'anni esposto nella Galleria del palazzo Pitti, anche a quello della Tribuna ne perdurasse il nome; ed il Fantozzi nella sua *Guida di Firenze* edita nel 1857, scriveva di quel quadro: « Ritratto bellissimo della Maddalena Doni, della prima maniera di Raffaello Sanzio ». [2]

Fu creduto poi che potesse essere il ritratto della madre di Raffaello stesso, e alcuno disse



RITRATTO DI DONNA DETTA « LA GRAVIDA ».

anche di una sorella; e a tali opinioni acquistavano fede certe qualità, che sembrano avvicinarlo al ritratto di lui; cioè quell'aria di dolcezza e bontà, quel tono pallido del colorito, ed anche quel grande amore con che il ritratto è dipinto. Ma quelle appellazioni risultarono, per gli studi posteriormente condotti intorno alla famiglia di Raffaello, non più veridiche dell'altra; perchè le due sorelle di Raffaello, come pure un suo fratellino mancarono nell'infanzia, ed alla madre di lui Magia di Battista Ciarla, che, maritata nel 1482, lo dette in luce il 6 aprile dell'anno appresso, non fu conceduta la gioia di assistere alla celebrità dell'amato figliuolo; ella si spense ben giovine, lasciando Raffaello di otto anni e mezzo. [3]

Nessun cenno di tal ritratto fece il Vasari, nè lo citò il Bocchi, che pur segnalava molte altre opere di lui nelle facoltose case fiorentine.

[1] I due ritratti restarono in Firenze nel Palazzo dei Doni, posto nel Corso dei Tintori, fino all'anno 1758, in cui la marchesa di Villeneuve, moglie di Giov. Battista Doni, li portò seco ad Avignone, ed ivi rimasero presso i suoi discendenti.

[2] Guida cit., p. 144.

[3] Nel *Cicerone* dei signori Burckhardt e Bode (1884, vol. II, p. 695), si legge che potrebbe essere una sorella di Maddalena Strozzi, più vecchia e malaticcia. Ma il Litta non dà a Maddalena sorelle nè vecchie nè giovani; bensì due fratelli, Marcello e Strozzo (Litta, *Famiglia Strozzi di Firenze*, tav. III).

Gli storici e critici dell'arte riposero questo ritratto fra le opere eseguite dal Sanzio nella sua dimora in Firenze, e nella sua maniera fiorentina, fra il 1505 e il 1506; a poca distanza di tempo per conseguenza dal ritratto dei Doni; ed alcuni anche lo dissero dipinto da lui anteriormente a quelli. [1] Ma chi più attentamente lo studiò, non poteva non osservare come in questo dipinto sia una potenza d'espressione, una sicurezza ed una padronanza d'arte, ben superiore agli altri suoi di quel tempo; una nobiltà, una energia, una scienza, che Raffaello non aveva ancora mostrata in quelli. E ciò fu riconosciuto anche dal Passavant, dicendolo di un'esecuzione più franca di quelli dei Doni, e bellissimo nelle parti in che a lui parve che si potesse ora solo veder la mano del maestro; [2] dal Gruyer, che ne fece una descrizione ed un esame entusiastici; [3] ed in ispecie dal Müntz, che per le sue doti squisite lo ritenne agli altri posteriore, riunendolo al ritratto di lui stesso, cui trovava accostarsi per molti lati, e dicendo che vi si riscontra una poesia ed una nobiltà degne in tutto di Leonardo. Nè qui si fermava, ma studiandone i grandi pregi della fattura, che diceva maravigliosa, aggiungeva che se negli altri ritratti vediamo il giovinetto pittore che dà grandi speranze di sè, in questo dell'Incognita ci troviamo dinanzi ad un maestro compiuto, a un degno rivale di Leonardo. [4]

Infatti se si considerino i ritratti dei coniugi Doni, opere meritevolissime e tali da onorare altamente il Museo in cui si conservano, non si può nondimeno non osservare in quelli una qualche timidezza ed esitanza nel moto e nell'espressione, ed un che di duretto nella fattura, che rivela il giovinetto non ancora espertissimo nell'esercizio del ritrattista.

Il ritratto d'Angelo, condotto forse pel primo, sente ancora assai della maniera del Perugino; ma forse, per la testa, non sosterrebbe vittoriosamente il confronto col bellissimo ritratto che questo dipinse di Francesco delle Opere, e che va sotto il nome di ritratto dell'artefice nella raccolta dei ritratti dei pittori, [5] il quale è di un disegno correttissimo, vago di colorito, e impastato con una dolcezza sorprendente, e massime negli occhi e nelle labbra, che riescono a grandissima verità. Il ritratto del Doni ha qualche cosa d'incerto nell'espressione del volto, e di crudetto nella condotta del dipinto; nel finimento poi ha qualche parte il tratteggio, secondo che allora si praticava nella pittura a tempra e a fresco, eseguito con un colore bruno che toglie luce alle carni; i capelli sfilati a uno a uno, e non così finamente come nel citato ritratto del Perugino, rimangono gretti e senza mollezza.

Quello della donna sua è di maniera più larga e pastosa, di colorito più luminoso, dove il tratto più non appare, dove lo scuro delle carni, sebbene non sia ancora di molta trasparenza, è però già assai più arioso e più caldo. Non supera però l'altro nella sicurezza del disegno, e anche in esso l'incertezza del moto e dell'espressione, visibilissima, accusa la timidezza del giovinetto artista, che non ancora domina il modello suo; e ben comprende tal titubanza chi abbia provato quale trepidazione incolga il giovine pittore, sebbene esperto, nel condurre il primo ritratto d'una gentildonna.

E la timidezza che mostra Raffaello in quel ritratto, è fatta evidente ancora dal non avere egli potuto rendere con giustezza l'età della Maddalena, che il ritratto sembra indicare già prossima alla trentina; mentre la figlia di Giovanni Strozzi, nata il 19 febbraio del 1488 [6] e maritata ad Angelo del fu Francesco Doni nel 1503 [7] non aveva che appena diciotto anni quando Raffaello la ritrasse, se ciò fu, come pare indubitato, fra il 1505 e il 1506.

[1] Anche nel *Cicerone* citato è detto che potrebbe esser fatto da Raffaello alcun tempo prima dei ritratti dei Doni, quando teneva ancor la maniera del Perugino (vol. cit., l. cit.).

[2] Passavant, *Raffaello d'Urbino*, ecc., trad. di G. Guasti, Firenze, Success. Le Monnier, vol. I, p. 70, vol. II, p. 48, n. 35.

[3] Gruyer, *Raphaël peintre de portraits*, Paris, 1881, vol. I, p. 114 e segg.

[4] Muntz, *Raphaël*, etc., Paris, 1881, p. 224 e seg.

[5] Vasari, ed. Sansoni, con annot. e comm. del Milanesi, vol. III, p. 604.

[6] Maddalena Ginevra, figlia di Giovanni di messer Marcello Strozzi, del popolo di Santa Trinita, nata il 19 febbraio 1488, a ore 15, fu battezzata nella basilica di San Giovanni in Firenze, il dì 20 del mese stesso. (Arch. dell'Opera di Santa Maria del Fiore, registro dei battezzati, ad ann.).

[7] Rogiti di Antonio Carsidoni, 1503. - « Angelus q. Francisci de Donis, recepit promissionem dotis scu-

Di tale età egli l'aveva ben raffigurata nello schizzo a penna, che scevro di preoccupazioni condusse nel proprio studio per determinare la movenza che le darebbe nel ritratto; e tale movenza è assai più spontanea e aggraziata che nel dipinto, come è più aggraziato il semplice e casalingo vestiario con che egli l'aveva immaginata, a cui naturalmente dovè rinunciare per conformarsi al desiderio dei commettenti. [1] Quella giovine età mostra la Madonna del cardellino, la quale, dando fede ad una tradizione che non ha nulla d'improbabile, anzi ha assai verosimiglianza riguardando alla forma dei due volti, sarebbe stata ispirata dalla Maddalena Doni. [2]

Maggior libertà e franchezza nell'attitudine e nell'esecuzione, mostra il ritratto, che dallo stato in cui rivela la giovine donna effigiata ebbe il nome della *Gravida;* [3] dipinto ritenuto dubbio per lungo tempo dagli scrittori d'arte, ma che la critica moderna ascrive quasi concordemente all'Urbinate.

Di questo ritratto pure rimane ignoto il soggetto e la provenienza, trovandosi solo succintamente annotato come *testa di donna di Raffaello d'Urbino,* nell'inventario dei quadri del palazzo Pitti del 1710; [4] nè maggiori notizie ci è venuto fatto di rintracciarne. La donna ritratta, che la ricchezza ed eleganza del vestiario, e le mani bianche, morbide e grassocce, indicano una facoltosa cittadina, fu probabilmente moglie ad uno di quei ricchi e culti mercanti fiorentini, come il Nasi, il Taddei, il Canigiani e altri, che presero in tanto amore il giovinetto maestro; e pei quali, nel breve tempo che dimorò in Firenze, egli eseguì non poche delle sue più gentili creazioni.

Di più sicura e determinata espressione, il ritratto della *Gravida* mostra nella giovine donna una bontà lieta, un animo sereno e tranquillo, qualità che, pur non essendo bella, la rendono attraente. Il colorito, sebbene il dipinto non sia immune da qualche restauro, è più limpido, più luminoso, di maggior fusione e di maggior trasparenza nelle ombre di tono caldo, che nel ritratto della Doni. Le mani ben designate, di cui una in iscorcio, son morbide, pastose, di molta limpidezza e rilievo. In tutto il ritratto sembra vedersi una spontaneità ed una perizia, superiore a quella che il pittore dimostrava nei ritratti dei Doni.

E per tali qualità anche il Passavanti lo reputò eseguito assai più tardi, cioè nel 1507; nel che però il senatore Morelli (Lermolieff) non va d'accordo con lui, e lo ritiene dipinto dal Sanzio nel 1505, all'epoca stessa dei ritratti dei Doni, con i quali egli dice che ha molti punti di contatto. [5]

A noi pare innegabile essere nel ritratto della *Gravida* delle doti superiori a quello di Maddalena Strozzi; ma quanto però non rimane per altri lati esso pure inferiore al ritratto dell'Incognita della Tribuna?

La nobiltà e la tanto spontanea grazia nell'atteggiamento del volto e della persona che vedesi in quest'ultimo, la sicurezza irreprensibile del disegno, l'espressione che sì potentemente si insinua nell'animo, la fattura di una squisitezza insuperabile, mentre non ha nulla di minuto, mostrano un tal magistero e una tal padronanza di ogni parte dell'arte, che al paragone rimangono vinti i grandi pregi degli altri due. Anzi, affermava con ragione il Müntz non aver mai più Raffaello superato questo ritratto per la mirabile armonia e l'originalità sua, nemmeno coi bellissimi del suo periodo romano. [6] E se il gentile ritratto che Raffaello faceva di sè stesso in

torum 1400, domine Magdalene eius uxoris, et filie, q. Iohannis domini Marcelli de Strozzis. (Arch. Strozzi-Uguccioni, n. 89, p. 196, nell'Arch. di Stato in Firenze).

[1] Quel grazioso disegno si conserva nella raccolta del Louvre.

[2] Questa tradizione fu raccolta anche dal Masselli, nella *Galleria Pitti illustrata,* Firenze, Bardi, 1842, tav. IV.

[3] È nella Galleria Pitti sotto il n. 229.

[4] Nell'invent. cit., ms. di n. 1185 (Arch. del Palazzo Pitti), vol. II, c. 659, è così descritto:

« 290, un quadro di Raffaello Sancio d° da Urbino, entrovi una testa di donna mezzo naturale, alto b. 1, largo $^{3}/_{4}$, con suo adornamento nero e oro ».

[5] Lermolieff, *Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom,* Leipzig, 1890, p. 59.

[6] Müntz, *Raphaël,* etc. p. 224.

Urbino circa il 1506, sembra ad alcuni critici avere con quello « una certa analogia nella fattura, ed una certa somiglianza nei lineamenti », troverà, chi ben li raffronti, quella certa somiglianza limitarsi al color pallido delle carni, non esistere in alcuna parte de' lineamenti, non nel colore dei capelli e dei sopraccigli, nè l'analogia della fattura esser tale, da poterli ritenere opere consecutive del medesimo artefice. Che anzi, i contorni fortemente segnati delle parti del volto nel ritratto proprio di Raffaello, il colore tendente al bruno nelle ombre, le ciglia crudette, e crudetto lo staccare del nero berretto sulla fronte e sul fondo, il finimento operato con finissimo tratteggiamento di color bruno, mentre chiaramente rammentano il ritratto d'Angelo Doni, non hanno alcun riscontro in quello dell'Incognita della Tribuna, condotto con estrema dolcezza di contorni, netti e fermi ma senza durezza alcuna, di ombre calde, leggiere, sfumate, senza pur traccia di tratti nel finimento. [1]

Di fronte a tali osservazioni, che porterebbero per logica conseguenza a ritenere il ritratto dell'Incognita eseguito da Raffaello posteriormente agli altri quattro, perchè non è verosimile che l'opera che rivela un più esperto maestro ed una scienza maggiore preceda a quelle più timide e di una minor perfezione, stanno però altre osservazioni che contrastano a quella conclusione.

Che la donna effigiata nel ritratto della Tribuna sia fiorentina, tutto lo persuade; i caratteri del volto, l'acconciatura, la foggia del vestiario. Ma di più, il ritratto ha tuttavia un sapore della pittura fiorentina dell'ultima parte del quattrocento; guardandolo, ti vengono al pensiero i ritratti delle gentildonne dipinte dal Ghirlandaio nel coro di Santa Maria Novella, aggiuntovi un disegno anche più squisito ed una più raffinata esecuzione.

E non però che possa venir fatto di riferirlo a quel tempo (1485-90), perchè diversa era allora l'acconciatura dei capelli, diversa la foggia degli abiti femminili, aperti sul petto in guisa da lasciar vedere il busto al di sotto, e le maniche strette al braccio, che oltre allo sparato sul dinanzi presso all'attaccatura, altro ne avevano al gomito, dal quale pure usciva uno sboffo di stoffa bianca. Contribuisce forse a conferirgli impronta di quattrocentismo anche il collo lunghetto, e la persona non scarna, ma non così nutrita e rotondeggiante che non restino accusate le clavicole, mirabilmente disegnate dalle ombre, che la catena scendendo dal collo lascia cadere sulla parte del petto che rimane scoperta. Ma il dipinto tocca il confine del quattrocento, o è dei primi del cinquecento, poichè il *costume* (come dicesi) dell'*Incognita* è identico a quello della Doni, della *Gravida,* e della cosidetta *monaca* di Leonardo; e ciò prova che essa è un'altra delle gentili donne di Firenze, ritratta a non molta distanza di tempo da quelle.

Si può quindi dedurne solo che l'autore seguiva tuttavia massime quattrocentiste. Ciò veniva già avvertito dal Müntz nel *Raffaello,* e lo ripetè ancora nella recente sua *Storia dell'arte durante il Rinascimento.* [2] E ciò faceva dire al Morelli, che se Raffaello avesse dipinto quel ritratto, avrebbe dovuto essere prima che venisse in luce il ritratto di Maddalena Doni. [3]

Non è quindi a meravigliare che in addietro si designasse come opera della sua prima maniera. Ma per noi, che insieme con il carattere quattrocentista vi scorgiamo perfezione superiore a quella che ebbero gli altri ritratti di Raffaello nel tempo della sua dimora in Firenze, e vediamo le incertezze e le contraddizioni che nascono nel voler assegnare a quel dipinto il posto che gli spetterebbe nell'opera dell'Urbinate, a noi conviene indagare se la gentildonna della Tribuna sia veramente opera del giovinetto maestro.

Che il ritratto della Maddalena Doni fosse della maniera leonardesca, lo aveva già notato

[1] Il Müntz nell'accennare a quel ravvicinamento, supponeva ancora che, essendo il ritratto proprio di Raffaello eseguito in Urbino, anche quello dell'Incognita potesse essere eseguito colà, e rappresentasse una parente del Sanzio; ma se fosse stato nella Galleria di Urbino, dovrebbe figurare sulla nota dei quadri di là venuti per eredità alla granduchessa Vittoria della Rovere, come vi figura appunto il ritratto proprio di Raffaello.

[2] Müntz, *Raphaël,* etc., Paris, 1881, p. 224 e segg. – *Histoire de l'art pendant la Renaissance,* Paris, 1891, p. 750.

[3] Lermolieff, op. cit., p. 57.

il Passavant, ma il Morelli andando più innanzi osservava che esso rammenta, involontariamente, quello della madonna Lisa del Giocondo [1] ed il Cavalcaselle scrive, che quando Agnolo Doni chiese a Raffaello il ritratto della moglie, *questi indubbiamente pensò* allo splendido capolavoro di Leonardo. [2] Altri valenti critici fecero pure tale osservazione, ripetuta poi dal Morelli anche nel recente volume dei suoi studi già citato. [3]

Ma quello che essi non avvertirono, si è che se il ritratto della Doni rammenta la bella Lisa di Leonardo, anche pel carattere grassoccio di ambedue le donne ritratte, molto più, forse, per la movenza sua e la posizione delle mani, per l'acconciatura e la foggia dell' abito si ravvicina all'Incognita della Tribuna; anzi, fra i due ritratti vi è un legame appariscentissimo, e da far ritenere l'uno ispirato dall'altro.

E forse è questa la ragione dell'essersi il ritratto della Tribuna creduto per molti anni quello della Doni; additato probabilmente come tale da alcuno, che per aver veduto il vero ritratto di lei in Avignone, ne rammentava la eguale movenza, la eguale acconciatura dei biondi capelli, la foggia eguale del vestiario, senza conservar poi esatta memoria dei particolari in che differiscono.

Ora è ragionevole il ritenere che il ritratto che ha qualche impronta di più antica scuola, abbia preceduto a quello che più sente di modernità; ma non sarebbe tale il pensare che il medesimo artista, dopo aver mostrato in un' opera sua l'arte nella piena e completa maturità, ne facesse a quella succedere altra, che accusi la giovanil timidezza.

Nè è supponibile che in due ritratti di gentildonne, condotti a breve distanza di tempo nella stessa città, Raffaello volesse ripetersi, adottando una quasi identica movenza; mentre sappiamo invece che per la maniera di pensare d'allora in arte, diversa da quella de' giorni nostri, non disdiceva affatto ai suoi contemporanei ed a lui stesso l'assimilarsi e far propri i concetti d'altri; e ce ne fornisce esempi in quel torno coi piccoli quadri del San Giorgio e delle Grazie, con l'affresco di San Severo, col trasporto di Cristo al sepolcro, ispirati dal bassorilievo di Donatello, dal gruppo greco di Siena, dal Giudizio finale di Fra Bartolommeo, dalla stampa del Mantegna.

E questi sono i primi argomenti che ci inducono a ritenere non esser di lui il ritratto dell'Incognita; bensì questo e la Gioconda avere ispirato il suo ritratto della Doni.

Ma altri argomenti di maggior valore ci verranno forniti dall'esame de' particolari del dipinto, e della parte tecnica di esso.

Anzitutto però, ci è necessario esporre come noi non possiamo interamente associarci a quei critici, che dal Passavant in poi andarono ripetendo che il ritratto dell'Incognita è guastatissimo, che la sua epidermide fu consunta e disparve, che è così ricoperto dai ritocchi da non vedersi più la mano del maestro che in ben poche parti. E invero, se così fosse, sarebbe ben difficile, se non impossibile, il poter giudicare dell'esecuzione sua. E di fatto il Passavant diceva, non rimanerne quasi di scoperto che le mani; ed il Morelli afferma che si può solo giudicarne dalla scala dei colori della veste, e dietro il disegno del volto, e in ispecie della mano.

Per fortuna vi ha esagerazione in tutto ciò.

L'esame accurato del dipinto, eseguito dopo averne tolto il cristallo che lo cuopre, mostra a nostro avviso, che non fu nè esportato nè indebolito; poichè, se avesse sofferto una forte lavatura, o fosse stato molto soffregato, non sarebbero certo rimaste intatte e freschissime quelle sottilissime sfilature di capelli che scendono sulla tempia e lungo la gota, di una franchezza e di una nitidezza ammirabili; nè si vedrebbero tuttor conservati i finissimi peli delle ciglia. Che se ha purtroppo dei ritocchi, è però ben lontano dall'esserne quasi per intero ricoperto. Essi sono limitati, e perfettamente si riconoscono, avendo formato pel cambiamento dei colori delle piccole macchie di tono un poco più forte e tendente al violaceo, in non gran numero sul volto, in

[1] Lermolieff, *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino,* edizione di Bologna, 1886, p. 345.

[2] Cavalcaselle, *Raffaello,* Firenze, Success. Le Monnier, 1884, vol. I, p. 273.

[3] Lermolieff, *Die Galerien Borghese,* ecc., p. 61.

maggior frequenza sul collo e sul petto; ma non così però, che alterino il carattere del dipinto per guisa che non possa benissimo studiarsi. E quelle piccole macchie siamo d'avviso che con grande diligenza potrebbonsi togliere, ritrovando sotto di esse il colore originale; giacchè quei ritocchi dovettero aver motivo da piccolissime scrostature, nel ricoprire le quali non si è limitato (come disgraziatamente si usava in addietro) a quei piccoli punti il tocco del pennello.

In ogni altra parte poi, il ritratto può dirsi intatto, ed i caratteri che esso oggi presenta sono i suoi propri ed originali. Però riteniamo non esser giusta l'osservazione del Gruyer, che la sua presente intonazione provenga dal contrasto del verde e del rosso dell'abito, resi più oscuri dal tempo, con le carni impallidite. Può essere che la velatura data sopra al verde dell'abito sia alquanto cresciuta di tono; ma a parer nostro quella modesta e grave armonia che or vi si scorge, è del tutto originale e voluta dall'artefice, facendo che essa contribuisse a creare quel sentimento di malinconia che notammo, il quale non è prodotto solo da' lineamenti e dall'espressione della donna, ma spira altresì da tutto l'insieme dell'opera insigne.

Ciò premesso, diremo che il disegno squisito dell'Incognita è accompagnato nelle carni da un impasto del colore così fine e leggero, di una tanto soave fusione, che non ha riscontro in nessuno degli altri ritratti del periodo fiorentino dell'Urbinate, nei quali il colore è sempre più grasso, ed ha una qualche maggior varietà, ma insieme una minor finezza d'impasto. Già accennammo alle differenze che esistono fra questo e il ritratto di lui stesso, il quale a prima giunta sembra avere con l'Incognita molta analogia; e però non staremo a ripeterci.

E se dalle carni si passi agli accessori, un'osservazione accurata ci farà conoscere non essere punto esatto quanto asserì il Passavant, e si ripetè dal Gruyer e da altri, che il drappo bianco il quale vien fuori dalle maniche nel ritratto dell'Incognita, sia condotto nel modo stesso che vedesi nei ritratti di Maddalena Doni e della Gravida; giacchè la finezza superiore di quella parte dell'abbigliamento dell'Incognita è tale e così evidente, che essa sola basterebbe a dimostrare, a chi la studi, la differenza dell'artefice.

E di un'ammirabile finezza di esecuzione, che non ha riscontro negli altri due ritratti, sono i pizzi neri che solcano quel bianco drappo, e quelli che ornano la scollatura della camicia e l'estremo della sua manica. Anche in quelli accessori Raffaello pose minor finezza e maggior grasso di colore. Che diremo poi di quella catena meravigliosa che le scende dal collo? Anche il Passavant la disse mirabilmente dipinta; e invero è di tale squisita esecuzione e di tal verità nel girare che fanno per l'annodatura i suoi vari fili, che sorprende chi la contempli, e la differenza fra questa e la catena che porta al collo la Gravida lascia apparire anche all'occhio meno esercitato, che l'autore dell'una non fu quello dell'altra.

Ma di grande rilevanza è lo studio da istituirsi sulla forma e fattura della mano; e bene a ragione diceva il Morelli, che confrontando le mani della Maddalena Doni con quelle dell'Incognita, dovrà far maraviglia come il Passavant potesse prendere tale abbaglio, da riconoscere appunto nelle mani di questo ritratto la maniera di Raffaello. [1]

E non già che le mani della Doni non sieno ben disegnate e colorite, che anzi le diremmo la parte più eminente di quel ritratto; ma la loro forma tendente al tozzo ed al largo con le dita pienotte, carattere delle mani di Raffaello in quel tempo, le fa differire da quelle dell'Incognita, più schiette e leggiadre.

Aggiungeremo poi non essere esatto il Passavant, quando dice dipinte a tratti quelle mani, come praticavasi in allora da Raffaello; nè in quelle della Doni, nè in quelle della Gravida vedonsi tratti, essendo condotte e finite con morbido impasto; e quelle pure dell'Incognita son finite con impasto finissimo, che ne modella le parti con eleganza di fattura, e solo in alcuni punti, ove cade il maggior lume, il colore fu apposto con piccoli tratti in luogo di esser disteso, per far sì che ivi il chiaro brilli maggiormente.

Che Raffaello nei principî della sua gloriosa carriera, e nel tempo della sua dimora in Firenze, tendesse a far le mani piuttosto larghe e con dita corte, già l'aveva osservato il chiaris-

[1] Lermolieff, op. cit., p. 57.

simo Cavalcaselle;[1] ed il Morelli diffondendosi più ampiamente intorno a quella caratteristica delle opere di un certo periodo dell'Urbinate, aggiunge che singolarmente nei quadri della sua epoca fiorentina, come nella Madonna del Granduca (che egli però vorrebbe fatta in Urbino), in quella di casa Tempi, in quella del Cardellino, nell'altra di lord Cowper, nei ritratti della Doni e della Gravida, la mano nella sua parte media è larga e piatta, con dita corte, grosse e prive di vita, infine senza eleganza, come sono in genere le mani delle persone del popolo; e che Raffaello non modificò tale sua consuetudine che in Roma dopo il 1809, quando, trovandosi in continuo contatto con persone dell'alta società, nobilitò a poco a poco anche la forma della mano, pervenendo a quella elegante e nobile forma, che mostrano le madonne di casa d'Alba, della Seggiola, ecc.;[2] e ritiene

? 1509



RITRATTO DI MADDALENA DONI.

che la mano dell'Incognita non abbia alcuna simiglianza con quella delle notate opere autentiche dell'Urbinate.

E a ragione egli conclude, a parer nostro in tal guisa, poichè le mani dell'Incognita, di gentil forma, con dita lunghe ed eleganti, con movimento di specialissima grazia, con l'incassatura delle unghie così egregiamente intesa e condotta, non hanno perfetto riscontro in nessuna delle opere contemporanee del Sanzio, o prossime a questa di tempo. E non hanno a cognizione nostra riscontro, per la eleganza, che con quelle di un solo dei ritratti eseguiti circa quel tempo in Firenze, al quale in breve accenneremo.

Ora intanto, dalle osservazioni fatte abbiamo altri validi argomenti per dover ritenere che il ritratto di che parliamo non appartenga all'Urbinate; e siamo ben lieti di poter appoggiare con la recente opinione di così eminente critico un nostro antico convincimento.

Ma se non è Raffaello, chi sarà dunque l'autore del ritratto dell'Incognita?

È questa una domanda molto insidiosa, diceva il Morelli; e confessando che il dipinto non

[1] CAVALCASELLE, *Raffaello,* vol. I, p. 91, Firenze, Successori Le Monnier, 1884.

[2] LERMOLIEFF, op. cit., p. 101.

gli presentava caratteri così certi da potersi pronunciare con sicurezza, esclamava che solamente i novizi ed i ciarlatani hanno sempre pronto un nome per ogni opera d'arte.[1]

Dopo questa così recisa sentenza del critico illustre, chi sarà che voglia avventurare un giudizio senza avere in mano sicura prova per confortarlo? Ma pur troppo alle volonterose indagini impiegate da noi per venire in possesso di tal prova, non arrise fortuna. Forse il caso farà, che un giorno si manifesti ciò che si è negato ad assidue ricerche.

Non potrà però parer presunzione il continuare lo studio del dipinto, notando quelle considerazioni che somministra l'esame di esso, il suo raffronto con opere di artisti contemporanei, e la conseguenza che par discenderne indubitata.

Che la maniera sua tenga di quella di Leonardo, lo abbiamo veduto attestare anche da quei critici, che, pur non mettendo in dubbio la sua appartenenza a Raffaello, dopo averne esaltato i grandi pregi non seppero come meglio esprimere la loro ammirazione per l'opera egregia, che dicendola per le qualità sue degna in tutto di Leonardo, opera di un artista in ogni parte compiuto e che mostrasi di Leonardo degno rivale.

E certo Leonardo fu l'artista che precipuamente Raffaello si propose a studio nella sua dimora in Firenze.

Quell'animo gentile, temperato da natura al fine sentire, alla compostezza, alla grazia, non potè non rimanere profondamente colpito dalle opere del Vinci; non potè non comprendere come in guisa non mai fino allora raggiunta, egli sapesse contemperare in una perfetta armonia l'elevatezza del sentimento col senso della realtà, e addentrarsi nell'animo dei personaggi rappresentati, rivelandone con squisitezza di giudizio i sentimenti e le passioni, mediante la profonda conoscenza del corpo umano, e di que' moti che viva ne rendono l'espressione. E con tutte le forze dell'elettissimo ingegno Raffaello andò dietro quelle orme, allargando la maniera prima, e assimilandosi quelle qualità di che nella contemplazione delle opere vinciane aveva tosto sentito di dover divenire sicuro possessore, per elevarsi a quell'altezza cui nutriva in sè piena fiducia di pervenire.

Ma l'esame condotto del ritratto della Tribuna e i confronti istituiti fra esso ed altre opere coetanee del Sanzio, avendoci persuaso che non sia opera di lui ed abbia qualità superiori a quelle di cui il giovinetto maestro faceva prova in quell'età nei ritratti da esso eseguiti, rimane a indagare qual altro degli artefici fiorentini del tempo potè avere tali doti, da giungere ove Raffaello non giungeva ancora; qual sia l'altro ritratto di un artefice fiorentino che possa stare appresso a quello dell'Incognita della Tribuna; dappoichè la critica lo riconosca senza contrasto appartenere alla fiorentina scuola, e il Morelli lo dichiari *nobilissimo e magistrale dipinto, che può solo essere opera di un eccellente maestro fiorentino.*[2]

Ma vi ha egli un altro ritratto del tempo, le cui qualità approssimandosi a quelle dell'Incognita lascino ammettere la probabilità dell'averlo eseguito il medesimo artefice?

Se il ritratto richiama al pensiero le gentildonne di Domenico del Ghirlandaio, il più nobile e largo dei pittori del quattrocento, potrebbe però attribuirsi a lui? Già abbiamo veduto come pochi anni addietro, quando egli dipingeva la cappella dei Sassetti a Santa Trinita e poi il coro di Santa Maria Novella, la foggia del vestiario e dell'acconciatura femminile fosse diversa; nè forse egli, morto pochi anni appresso, vide la nuova. Ma oltre a ciò, se nell'insieme il ritratto ne rammenta la maniera, non si ritrovano però i suoi caratteri in molti particolari; non apparisce il suo modo nel piegar della manica, non si mostra nella forma delle mani, che in lui son più durette, con le giunture più sentite, infine più quattrocentiste; nè la finezza del l'esecuzione ebbe a quel punto.

Il Botticelli, Filippino Lippi, non dettero mai ai loro ritratti tale nobiltà di disegno e di espressione. Quegli egregi maestri così attraenti per tante loro qualità, paghi di riprodurre strettamente il vero, che senza scelta si ponevano innanzi, non si levarono mai a quella squisitezza

[1] Lermolieff, op. cit., p. 57.

[2] Lermolieff, op. cit., p. 57.

di forma, e massime nelle mani, che fecero sempre come le vedevano nelle persone tenute a modello, appartenenti il più spesso alle umili classi.

Compagno di Leonardo alla scuola del Verrocchio, e imitatore della maniera sua più che ogni altro in Firenze, fu Lorenzo Di Credi, e di finezza e pulitezza singolarissime nell'eseguire i propri dipinti; ma rimane freddo d'espressione per soverchia cura d'una finitezza non spontanea, e monotono nel colorito, massime delle carni. Le mani disegna e dipinge durette, senza moto facile, senza grazia intesa, di un colore uniforme giallognolo e con ombre pure giallastre. Troppo diverse infine dalle belle e gentili mani dell'Incognita.

Maniera assai differente hanno fra Bartolomeo e l'Albertinelli, e non è nemmeno da pensare ad essi.

Il Perugino? Ma se ha eleganza di atteggiamento e di forme, è però sempre un pochino ricercata; le sue mani sono segnate con contorno piuttosto duro, e le dita, il più spesso lunghe e fine soverchiamente, si presentano legnose nel moto e nella fattura, finite quasi sempre nelle ombre con tinte e tratti volgenti al bruno. Immutabile poi nel suo sistema di piegare, riesce duretto ne' panni anche quando è finitissima l'esecuzione; e l'occhio della piega di carattere tutto suo proprio e costante, fa chiare e riconoscibilissime le opere sue.

Ridolfo Ghirlandaio? Ma se di due anni superiore al Sanzio in età, e da lui molto stimato, talchè lasciavagli a compiere i propri lavori e avrebbelo seco voluto a Roma, non è però a credere che anche in quel tempo fosse pari o superiore a Raffaello in sapere ed ingegno. E studiandolo ne' suoi capolavori (i quadri di San Zanobi) lo troveremo nel disegno men perfetto, men fine d'impasto e più vivace ma meno armonioso nella maniera del colorire dell'autore dell'Incognita; differente poi affatto nel disegnare e dipinger le mani.

Dopo avere istituito questi esami e questi confronti, sembra invero che l'*eccellente maestro fiorentino* il quale eseguì il *nobilissimo e magistrale dipinto,* non possa essere che quello di cui il dipinto stesso si dice *degno* per le esimie sue qualità, di cui vi si riscontra la *nobilissima* maniera. E che negandolo a Raffaello non possa concedersi che a Leonardo, fu la conclusione cui noi venimmo già da parecchi anni, che esternammo a non pochi egregi studiosi amici nostri, ed esprimemmo anche in una relazione d'ufficio intorno ai quadri delle Gallerie fiorentine, dei quali la critica moderna infirma le antiche attribuzioni.

Senza averne mai conferito insieme, forse ci trovavamo con l'illustre senatore Morelli in uno stesso ordine d'idee, giacchè quell'*eccellente maestro fiorentino* che egli non volle per anche nominare, non sembrerebbe rimanere però assai nettamente designato dalle espressioni sue e dalla sua così viva ammirazione pel dipinto?

La Monaca nella Galleria Pitti.

Un ritratto che per varie delle sue qualità a questo si avvicina (rimanendo però quello dell'Incognita di merito molto superiore) sembra a noi esser quello della Galleria Pitti, impropriamente detto *la Monaca,* forse perchè dalla terrazza su cui sta la gentildonna raffigurata vedesi una parte di città prossima alle mura, ed una fabbrica con loggiato che potè sembrare un monastero; ma in ogni modo assai lontana, e non avente alcun rapporto con quella ove sta la gentildonna. La quale dovrebbe dirsi piuttosto *la Vedova,* perchè i suoi abiti neri e bianchi sono vedovili e non claustrali; e ben poco invero converrebbe ad una monaca un abito che le lascia il seno e le spalle per metà discoperti.

La foggia del vestiario e l'acconciatura dei capelli sono come nei ritratti già esaminati; senonchè i capelli cadono sulle spalle contenuti non in una rete, ma in una finissima benda bianca, e su questa è posato un velo leggierissimo, pur bianco, che scende fino sugli omeri.

Una fascia del medesimo drappo della benda, adorna la spalletta dell'abito nero, tenendo luogo del largo nastro di velluto che vedesi in quel punto negli altri ritratti; ed uno sboffo di stoffa bianca esce per lo sparato che rimane sul dinanzi fra la manica ed il corsetto.

Elegante nella movenza della bella persona che volge un poco a sinistra, appressa con la mano manca alla vita un libro semichiuso (certo di preghiere) nel quale leggeva pur ora, e di cui per riflettere interruppe momentaneamente la lettura; mentre, posando la destra con gentilissimo garbo sul bracciolo della sedia, allarga alquanto le dita, sollevando un poco l'indice; col qual moto accompagna egregiamente l'espressione riflessiva del volto e il moto degli occhi che guardano senza fissarsi in alcun oggetto.

I contorni delle parti del volto sono della maggior fermezza, ed anche se vuolsi un tantino duretti; ma il colorito, di finissimo impasto, è morbido e carnoso, e il volto, il collo ed il seno, se non sono esenti da ritocco, hanno un bel rilievo ottenuto con ombre molto modeste. La mano destra poi che è in luce ed è di buona conservazione, mostrasi elegantissima di disegno, e di colorito più limpido del viso e del petto. Le rosee sue tinte, il suo lume vivace, il leggiero e succoso impasto e il massimo rilievo raggiunto senza oscuri, la rendono di una grande vaghezza.

Non sono poche le affinità che questo bel ritratto ha col ritratto dell'Incognita. Esso pure serba evidenti caratteri di quattrocentismo, sebbene per altri manifesti toccare il cinquecento. La correzione del disegno, la finezza dell'esecuzione, la spontanea grazia ed eleganza che si vede in ogni sua parte, tengono ben vicino alle consimili qualità che troviamo nell'Incognita. La finezza del colore nelle biancherie ed il modo dell'esecuzione, sembra a noi non differire affatto nei due ritratti; e la lista di camicia che in questo sopravanza allo scollo dell'abito, col ricamo a traforo e il pizzetto di una finezza mirabile, ci richiama tosto ai pizzi che adornano la camicia dell'Incognita. Nè con minore finezza è dipinto il fondo architettura e paese.

Il ritratto della Monaca, proveniente dalla famiglia Niccolini, ed anch'esso non citato dagli antichi storici d'arte [1] venne dal suo acquisto sempre ascritto a Leonardo; ma di questo ancora la critica moderna rifiuta l'antica attribuzione, senza però trovare da sostituirla in modo conveniente.

Molto più arduo del demolire è il riedificare, se trattisi di opere di prim'ordine. In nessun imbarazzo può indurre il togliere alla Madonna, detta del Pozzo, il nome di Raffaello, e quello di Leonardo all'Annunziazione della Galleria degli Uffizi (3ª sala della Scuola toscana, n. 1288) e al piccolo ritratto detto l'Orefice da un gioiello che ha in mano, collocato nella Galleria Pitti (1ª sala, n. 207); e così per alcune altre opere, che anche ad un mediocre conoscitore non appariscono oggi fornite di tali qualità, da potersi dire degne dei sommi cui furono in addietro attribuite, e dei quali molto evidentemente non mostrano i caratteri. E il rintracciare con studi di confronto fra gli artefici di un grado inferiore, quello cui possano attribuirsi con verità, non torna difficilissimo.

Ma la cosa è diversa quando si tratta di opere di merito distintissimo, come i ritratti dell'Incognita della Tribuna e della Monaca de' Pitti; pei quali, rifiutata l'attribuzione antica, nasce poi una grande incertezza sull'artista che deve sostituirsi; ed i più acuti critici rimangono talvolta perplessi, o accennano a nomi sui quali non è facile il convenire.

E del ritratto della Monaca, alcuno volle fare onore a Lorenzo di Credi; ma per rendere accettabile quel giudizio converrebbe, ci sembra, lasciando d'altri particolari, indicare qualche altro quadro di lui, nel quale le mani si avvicinino per azione, per disegno e per colorito, a quelle della Monaca; e noi nol conosciamo.

Volle altro eminente critico attribuirlo al Franciabigio; ma il Morelli non annuiva a cotal giudizio, e ci sembra con molta ragione; perchè nella Monaca non riscontriamo affatto le qualità de' suoi dipintii. Il Franciabigio non è fra quegli artisti che serbino impronta di quattrocentismo. I toni vigorosi delle sue carni, il chiaroscuro non di rado spinto fino al fosco, l'impasto andreesco de' suoi colori, non sapremmo vederli davvero nel ritratto di cui parliamo.

Nemmeno però potremmo associarci al senatore Morelli, quando viene a proporre come autore

[1] Nemmeno il Cinelli che aggiunse alle *Bellezze di Firenze* del Bocchi, la descrizione di molti oggetti d'arte della casa Niccolini, dicendola colma delle opere de' più eccellenti maestri, e notandone le antiche statue ed assai dipinti, fra i quali la Madonna di Raffaello acquistata poi da lord Cowper, non fece cenno di questo ritratto.

di tal ritratto il Perugino, dicendo che chi abbia famigliarità con le mani del Perugino non potrà dissentire dall'avviso suo.[1] Ma a noi pare che appunto lo studio fatto delle mani del Perugino non lasci riconoscere fra di esse e quelle della Monaca qualità simiglianti.

Nè il rimanente del ritratto ci ravvicina a lui più che le mani non facciano; non un accenno al carattere così costante delle sue pieghe vedesi in esso, e tutto ci porta ad opinare che del Perugino non sia. Talchè per questo delizioso dipinto noi non sapremmo rifiutare l'antica attribuzione, finchè il ritrovamento di qualche autentica memoria non conduca a sostituirla in modo convincente, lo che non sembra poter fare sin qui il solo studio artistico del ritratto. Ma non sono poche in Firenze le indagini da fare, e nelle sue quadrerie e nelle sue chiese, ove troppo spesseggiano le indicazioni di *ignoto,* e quelle non persuadenti. Ed è a desiderare che un accuratissimo studio possa condurre a determinare con piena sicurezza gli autori di molte opere di grandissimo pregio, che rimangono tuttavia sconosciuti od incerti.



RITRATTO DI DONNA DETTA « LA MONACA »
NELLA GALLERIA PITTI.

La Velata, ritratto nella R. Galleria de' Pitti.

Dei non pochi ritratti che si sono creduti, o si sono voluti far credere della donna amata da. Raffaello, e da lui stesso dipinti, uno solo ebbe, oltre i caratteri propri, attestazione per ogni lato così esplicita e sicura dell'esser suo, da doverlo assolutamente e senza dubbio alcuno ritenere veridico.

Quell'unico ritratto era posseduto da Matteo Botti, mercante fiorentino, non molti lustri dopo la morte del Sanzio; e quando poteva essere tuttor vivente quella dolce e bella creatura, che aveva saputo legare a sè il cuore di Raffaello per guisa, che egli le rimase fedele sino alla morte;

[1] LERMOLIEFF, op. cit., p. 125, nota 1ª.

quella dolce e bella creatura, che, amata dal principe dei pittori, con una rara modestia, più ammirabile in un secolo di cortigiane sfrontate, tanto si nascose agli occhi del mondo, da rimanere ignorato persino il nome; nè morto Raffaello più nulla si seppe di lei, come se esistita non fosse. [1]

Attestazione dell'autenticità di tal ritratto ce la porge il Vasari; e per esser vicinissima di tempo alla origine di quello, e per esser porta nel modo più assoluto e preciso, deve ritenersi come incontestabile; ecco le sue parole:

« Fece poi Marco Antonio per Raffaello un numero di stampe, le quali Raffaello donò poi al Baviera suo garzone, che aveva cura d'una sua donna, la quale Raffaello amò sino alla morte, e di quella fece un ritratto bellissimo che pareva viva viva; il quale è oggi in Fiorenza appresso il gentilissimo Matteo Botti mercante fiorentino, amico e familiare d'ogni persona virtuosa, e massimamente dei pittori; tenuto da lui come reliquia per l'amore che egli porta all'arte e particularmente a Raffaello ».

E quindi continua: « Nè meno di lui stima l'opere dell'arte nostra e gli artefici il fratello suo Simon Botti, che oltra lo esser tenuto da tutti noi per uno de' più amorevoli che faccino beneficio agli uomini di queste professioni, è da me particulare tenuto e stimato per il migliore e maggiore amico che si possa per lunga esperienza aver caro, oltre al giudicio buono che egli ha e mostra delle cose dell'arte ». [2]

Il quale non breve periodo del Vasari volemmo per intero riferire, per mostrare come foss'egli in grado, per la strettissima amicizia che lo legava ai fratelli Botti, di esaminare a suo agio e di conoscere con ogni maggior sicurezza quanto concerneva il prezioso ritratto dell'Urbinate, venuto in loro possesso, probabilmente per acquisto fattone dagli eredi di lui: e pel soggetto rappresentato, e per venerazione dell'artefice, da essi tenuto come reliquia.

Anche il Borghini attestava nel suo *Riposo,* edito nel 1584, essere il ritratto posseduto dalla famiglia Botti quello della donna amata da Raffaello. « Dipinse ancora (egli dice parlando del Sanzio) il duca Lorenzo e il duca Giuliano de' Medici, i quali ritratti sono in Firenze appresso agli eredi di Ottaviano de' Medici, ed un ritratto bellissimo d'una donna molto amata da lui sino alla morte si ritrova appresso a Matteo e Giovambattista Botti, fratelli, e figliuoli d'un altro Giovambattista, giovani gentilissimi e virtuosi ». [3]

E quel ritratto esisteva tuttavia nella casa medesima il 1591. In tale anno Francesco Bocchi nel suo libro: *Le bellezze della città di Firenze,* parlando della « casa di Matteo e Gio. Battista Botti, giovani ambedue di rare qualità », diceva che, « oltre esser bello l'edifizio e magnifico, conteneva ancora alcune pitture di rara bellezza », e fra le altre notava: « Un ritratto di una giovane di bel sembiante e leggiadro, dipinto da Raffael da Urbino, il quale è tenuto dagli artefici in grande stima; e siccome fu questo pittore ammirabile, così è l'opera nobile e famosa appresso tutti ». [4]

Fu quindi un grave abbaglio quello dell'abate cav. Tommaso Puccini, nominato nel 1793 direttore della R. Galleria di Firenze, quando mosso più da zelo e da desiderio di procurarle lustro sempre maggiore, di quello che da giusti criteri e da diligenti investigazioni storiche, si diè a propalare di aver fatta una scoperta luminosa: di aver cioè ritrovato, che il ritratto della donna amata da Raffaello, posseduto un tempo da Matteo Botti in Firenze, e del quale si erano poi smarrite le traccie, esisteva nella R. Galleria degli Uffizi; ed era un ritratto bellissimo di una femmina veduta fino alla cintura, che col braccio destro ignudo regge una pelle

[1] Si congettura che si chiamasse *Margherita,* per aver trovato quel nome scritto in una postilla di carattere del secolo XVI ad un esemplare del Vasari, edizione del 1568, posseduto dall'avvocato Vannutelli di Roma. Fu però il Visconti il primo a metter fuori quel nome, nella sua *Istoria del ritrovamento delle spoglie mortali di Raffaello Sanzio,* Roma, 1833.

[2] VASARI, edizione Sansoni, vol. IV, p. 354 e seg.

[3] BORGHINI RAFF., op. cit., Firenze, Moucke, 1730, p. 320.

[4] *Le bellezze della città di Firenze,* scritte già da M. FRANCESCO BOCCHI, ed ora da M. GIOVANNI CINELLI ampliate ed accresciute, Firenze, Gugliantini, 1677, p. 172 e seg.

di pantera sulla spalla sinistra; il quale ritratto veniva designato sino allora come opera di Giorgione.

Nè dalla enfatica lettera indirizzata al signor Pietro Schedoni di Modena, con la quale il Puccini esponeva « le *prove luminose* per non dubitare essere questa la identifica immagine che della sua donna ritrasse il divin Raffaello », si comprende, come il Puccini stesso potesse non accorgersi che la grande scoperta di che vantavasi aveva bisogno di maggiori studi e ricerche per essere davvero dimostrata.

Infatti le prove addotte dal Puccini si residuavano veramente a due, attesochè le altre da lui dette prove non fossero tali, ma piuttosto apprezzamenti e raffronti in riguardo alla bellezza e particolari del dipinto; e delle due l'una era negativa, e però da non valere molto di per sè sola; la seconda poi veniva contradetta da altre memorie che il Puccini non poteva ignorare.

Sosteneva il Puccini, che la mezza figura di femmina da lui *scoperta,* da lui attribuita a Raffaello e da lui *battezzata* per l'immagine di quella donna, detta volgarmente *la Fornarina,* che Raffaello amò fino alla morte e di cui fece un ritratto bellissimo che pareva viva, secondo che riferisce il Vasari, non poteva esser di Giorgione cui veniva attribuita; poichè, oltre al non aver egli mai dato neppure un cenno *di forme così sublimi* e *di un'esecuzione tanto preziosa,* la data 1512, segnata nel quadro, la toglieva assolutamente dal numero delle opere di lui, nessuno storico avendogli prorogata la vita oltre il 1511.

Intendeva poi a dimostrare che quel quadro era la vera immagine della Fornarina, già posseduta da Matteo Botti, con notizie che diceva di dovere al Galluzzi, *il quale le trasse dall'Archivio Mediceo, mentre era intento a malmenare la storia de' Medici.* Assicuravasi dal Galluzzi (secondo riferiva il Puccini) che il figlio di Matteo Botti, fatto guardaroba di Cosimo I de' Medici, lasciò morendo al suo signore, con titolo di legato, la metà delle sue suppellettili; « ed ecco, diceva il Puccini, il passo che tradusse la bella Fornarina dalla casa di Matteo Botti alla R. Galleria di Cosimo »; giacchè, « ghiotto com'egli era de' bei monumenti, a segno di raccoglierne da tutti gli estranei paesi, nonchè dal suo granducato, sarebbe affatto assurdo l'immaginare che in detto legato non volesse comprendere tale insigne capo d'opera dell'arte ». [1]

Ma cotali asserzioni trovavano contrasto nel libro di Francesco Bocchi, che, come già riferimmo, nel 1591 scriveva, il ritratto di Raffaello formare tuttavia uno dei maggiori ornamenti della casa Botti, ed ivi essere fatto segno alla generale ammirazione; mentre Cosimo I de' Medici aveva già cessato di vivere fin dal 1574.

E da questa contraddizione avrebbe dovuto il Puccini esser condotto a riflettere, se la scoperta, che riteneva di aver fatta, fosse poi così limpida e certa, da meravigliarsi, com'egli faceva, che si potesse da alcuno dubitarne; e da vantarsi *che la piccola setta* (contraria al suo avviso) *fosse stata disprezzata e schiacciata sul nascere.* [2]

Gl'inventari stessi della Galleria dovevano farlo accorto che quel ritratto bellissimo, se pure fosse di Raffaello, non era però quello del Botti, di cui parla il Vasari. Poichè nell'inventario della Tribuna del 1589 già si trova registrato, dicendosi *di mano di Raffaello d'Urbino;* quindi esser doveva già da qualche tempo in possesso de' Medici. [3]

[1] Lettera di Tommaso Puccini pubblicata dal Longhena, *Storia della vita e delle opere di Raffaello,* p. 651 e segg.

[2] Puccini, lettera cit.

[3] Il ritratto detto *la Fornarina* non è registrato negli inventari generali della guardaroba Medicea del 1553, 1560, 1570, e nemmeno in quello dal 1571 al 1588. (Archivio de' Pitti, Mss. di nn. 28, 45, 75, 79).

Si trova bensì notato nel primo inventario della Tribuna compilato il 1589, e vi è così descritto: « Un quadro simile di una donna, in tavola, con un braccio ingniudo schollata, con sua cornice simile, alto B. 1 $^{1}/_{8}$, largo B. 1 $^{1}/_{8}$, di mano di Raffaello da Urbino ».

Nell'inventario però della R. Galleria del 1635 il ritratto medesimo viene dichiarato di Giorgione: « N. 455. Un quadro in tavola entrovi dipinto un ritratto di donna scollacciata e sbracciata, di Giorgione da Castelfranco — Alto B. 1 $^{1}/_{2}$ largo B. 1 $^{1}/_{2}$ circa ».

Nel 1704 il ritratto era passato nella quinta camera a mezzogiorno, detta la *Camera di Madama,* e nell'inventario di tale anno si legge a p. 135: « Un quadro in tavola alto B^{a} 1 soldi 3 e largo soldi 12, dipintovi

E come adunque avrebbe potuto esser quello stesso che il Vasari descrive in casa dei Botti, e che ivi era tuttavia per attestazione di Francesco Bocchi nel 1591?

Ma il Puccini, se era uomo assai intelligente d'arti belle, e portò talora giuste considerazioni in questioni ad essi attinenti, come quando rivendicava il ritratto di Bindo Altoviti, che per un errore del Bottari era stato ritenuto il ritratto proprio di Raffaello, [1] dovette però non poche volte avere un modo di pensare e dei criteri d'arte assai singolari. Ed oltre a quanto concerne il ritratto della Fornarina, ce lo persuadono altri fatti; ad esempio, il consiglio da lui dato nel 1794 di fare acquisto di un piccolo quadro di scuola veneta, d'autore non certo, mediante il cambio di un quadretto creduto di Raffaello, esistente nel R. Palazzo de' Pitti. [2]

« Si attribuisce nell'inventario — diceva il Puccini, parlando di quel quadro — alla prima maniera di Raffaello, e infatti gli conviene a maraviglia. Ma come Raffaello nascente nell'arte è alquanto simile ad alcuno de' suoi contemporanei, i quali poi appena da lungi lo seguirono

di mano di Giorgione sino a mezzo busto una femmina vestita alla rustica; che con la mano destra tiene una pelle che ha sulla spalla sinistra, con adornam.^{to} di noce scorniciato liscio, e filettato d'oro ».

Nel 1784 era stato trasportato nella Sala dell'Ermafrodito con altri pregevolissimi dipinti, e vi si trova così notato: « N. 566. Uno d.^{o} in tavola dipintovi da Giorgione di Castelfranco il ritratto d'una femmina fino a mezzo busto, che tiene con la destra una pelliccia sulla spalla sinistra — Alto B. 1.3 largo B. — 19 con ornam.^{to} simile ».

Di qui tornò di nuovo nella Tribuna, dopo breve tempo che l'inventario era stato compilato durante la direzione del Pelli; e vi tornò ricevendo il nome di *Fornarina,* e venendo designato, qual fu in origine, come opera di Raffaello, dal nuovo direttore cav. Tommaso Puccini. Le correzioni di altro carattere si vedono fatte sull'inventario stesso.

E con le denominazioni accennate trovasi minutamente descritto sull'ultimo inventario del 1825, al n. 505.

La grande celebrità di questo dipinto data da questi ultimi periodi, giacchè non trovasi che fosse in addietro uno dei quadri imprestati per trarne copia. Perchè è da sapere che i quadri si toglievano, con permissione dei Granduchi, dalla Galleria, e si mandavano spesso alla casa o alla bottega dei vari artisti, non esclusi i dipinti di principalissimo ordine, di Leonardo, di Andrea del Sarto, di Tiziano e di Raffaello; del quale ultimo il quadro maggiormente copiato fu sempre la *Madonna della Seggiola,* che era nella Tribuna in unione a molti altri quadri di lui, vari dei quali sono ora ornamento della Galleria Palatina, altri non sono più in Firenze.

Dal libro di ricordi, intitolato *Giornaletto della Galleria dal 1646 al 1688,* veniamo a conoscere moltissimi di questi prestiti, dei quali si teneva ricordo dal custode della Galleria stessa, che segnava poi sotto la nota riguardante ciascun quadro: *riauto,* quando il quadro imprestato tornava alla Galleria; ma non sempre vi ritornava come ne era uscito.

Infatti sotto la nota del prestito fatto della *Madonna della Seggiola* nel gennaio 1848, ricordato ne' seguenti termini: « Ricordo questo dì 26 Gennaio si è prestato all sig. Giovanna miniatora (Giovanna Garzoni ascolana) ill tondo di *Rafello* drento dipintovi la Madonna a sedere con Nostro Sig.^{re} in collo e San Giovanni da piedi, levato della Tribuna con ordine del Illmo Marchese, e mandato a casa » — si trova scritto: *riauto, ma guasto.*

E quel prestito era stato proprio disgraziato, perchè anche il discendere il dipinto dalla parete della Tribuna, ove stava assai in alto, era stato cagione di danno; essendo caduta dal palchetto che era sotto ai quadri e che rigirava tutto intorno alle pareti per sostenere figurette di bronzo, oggetti d'avorio e altre rarità, un bustino di bronzo che si guastò, ed ebbe duopo di esser fatto riparare a Filippo Torchi: « Cascò dal palchetto (dice il *Giornale*) quando si calò la Madonna del tondo ». (Archivio della Galleria, ms. n. 62, p. 12).

Nè i quadri imprestati stavano fuori per breve tempo, ma talora per molti mesi, come avvenne per la *Madonna dell' Impannata* del Sanzio, che rimase fuori undici mesi: « A dì 4 Agosto 1659. Ricordo questo dì sud.^{o} si è consegnato a M. Piero Fenci? un quadro in asse sopravi dipinto la Madonna con Nostro Signore in collo, Santa Lisabetta, e dua altri putti (*errore di descrizione*) fatto per mano di Raffaello di Urbino, cavato dalla Tribuna con ordine del Illmo March. Cerbone, Guardaroba Maggiore, e portato a bottega ». Di contro si legge: « 1660. *Il quadro* di contro se riauto q.^{o} dì 27 Luglio e rimesso a suo logo ». (Ms. cit., p. 43).

[1] Lettera ad un amico. È pubblicata dal Longhena a p. 643 e seg. Quando però la famiglia Altoviti ne fece vendita nel 1808 a Giovanni Metzger, e il Puccini fu interpellato in proposito dal generale Minou, allora governatore generale della Toscana, anch'egli riteneva essere quel dipinto il ritratto di Raffaello eseguito da lui medesimo. (Archivio della Galleria, filza XXXIV, n. 48). Nel 1821 anche il Missirini sostenne essere il ritratto dell'Altoviti.

[2] Archivio della R. Galleria, filza n. XXVI, anno 1793-94, n. 43.

adulto, così, non essendo dimostrato dalla storia che egli ne fosse l'autore, l'eccellenza dello stile non è ancor tale che non possa essere d'altro pennello che del suo ».

E quel cambio fu approvato con sovrano rescritto del 20 giugno 1794; ma non sembra che sia da lodare, come molto savio e avveduto, il parere del direttore che lo proponeva; e tanto più che non pochi quadri di gran pregio erano già andati fuor di Firenze. [1]

I fatti che infirmavano la scoperta del Puccini e compromettevano il battesimo da lui dato, non sfuggirono ad alcuni studiosi contemporanei. Sebbene andasse celebrata *la Fornarina della Tribuna* con le stampe e nelle storie d'arte, accettandola come tale anche il Quatremère de Quincy nel suo libro su Raffaello, anzi proclamandola senza alcun dubbio il ritratto stesso posseduto da Matteo Botti, mentre riteneva essere una copia di Giulio Romano il ritratto posseduto dalla



RITRATTO DI DONNA DETTA « LA VELATA »

NELLA GALLERIA PITTI.

casa Barberini in Roma, nondimeno assai presto cominciò la critica a sfrondare gli allori dell'abate direttore.

Il Missirini, che godeva riputazione di dottissimo nelle cose d'arte, interpellato, asseriva francamente essere il quadro della Tribuna opera di prim'ordine e d'inestimabil pregio, ma non aver fondamento alcuno la denominazione di *Fornarina* datagli dal Puccini; e solo perchè era

[1] Rammentiamo, fra questi, due che già figurarono nella Tribuna.

La tavola di casa Canigiani nell'inventario della Tribuna del 1589 è così descritta: « Un quadro in tavola ritrattovi una N.ª Donna con figlio in collo, S. Anna, S. Giovanni e S. Giuseppe con cornice di noce, alto B. 2 ½ largo B. 2 ⅛ *di mano di Raffaello da Urbino* ».

Si ritrova con descrizione anche più accurata nell'inventario del 1635, tuttavia nella Tribuna, col n. 477: « Quadro con la Madonna a sedere con N. S. in collo nudo, e mostra di ragionare con S. Giovanni tenuto in collo da S. Elisabetta, e un S. Giuseppe ritto appoggiato a un bastone con più Angiolini in aria, per mano di Raffaello da Urbino, alto B. 2 ½ largo B. 2 ⅛ circa ».

Con egual descrizione è notato nell'inventario del 1638, ma non si trova più in quello del 1704 che gli succede, e sembra che, quando Anna Maria Luisa, figliuola di Cosimo III, fu fatta sposa di Giov. Guglielmo

bello possedere un tal tesoro, l'opinione del Puccini essere invalsa e *fiorire tuttavia nella fede dei più.*

Egli credeva che *per le vicissitudini a cui sono soggette le cose mortali,* fosse perito o andato lungi dall'Italia il vero ritratto della *Fornarina* recato a Firenze (quello cioè che vedevasi in casa Botti), e giudicava non essere ritratti di lei nè il Barberiniano, nè quello della Tribuna, non corrispondendo, a suo avviso, nessuno dei due alla bellezza, all'eleganza, all'espressione di quei ritratti che Raffaello lasciò della donna amata, negli affreschi dell'*Eliodoro* e del *Parnaso,* e nella tavola della *Trasfigurazione.* Della *Fornarina* dei Barberini opinava che la segnatura che porta non sia documento sufficiente ad accertarla di lui: « perchè quella scrittura — diceva — di Raffaello non è, ed altri potè farla ».

In quanto al ritratto della Tribuna, scriveva il Missirini, non senza fondamento essere stato da alcuni attribuito a Giorgione, « avvegnachè il colorito suo è del più sublime colore veneziano »; ma a lui sembrava però di una forza e di una fierezza anche maggiore di quella del Barbarelli, e negli occhi di un disegno e di una magia meravigliosa, con un finito proprio dei valentissimi della scuola romana. Cosicchè avventurava la congettura che quel ritratto potesse rappresentare *Vittoria Colonna,* disegnata da Michelangelo e colorita da Sebastiano del Piombo. Preludendo con l'ultima parte del suo supposto all'opinione di molti moderni critici, che ritengono assolutamente opera di Sebastiano l'insigne dipinto. [1]

Anche il canonico Moreni pubblicava nel 1828 le sue riflessioni critiche intorno alla lettera del Puccini, dando alle stampe la descrizione di un viaggio per l'alta Italia del granduca Cosimo III de' Medici. [2]

Lodava egli gli argomenti coi quali il Puccini intese a dimostrare essere il ritratto della Tribuna opera di Raffaello, dicendo che ormai era ciò confermato da un giudizio così generale dei professori e conoscitori d'arte italiani e stranieri « che chi vi si opponesse mostrerebbe che la natura gli ha negato il senso del bello, o che almeno è imperito delle diverse maniere ». Ma dichiarava esser totalmente falso che quel ritratto fosse donato da Matteo Botti al granduca Cosimo I,

elettore palatino, quel dipinto, come dono di nozze passasse nella Galleria di Dusseldorf, e di là nella Pinacoteca di Monaco.

E per dono passò in altre Pinacoteche la *Santa Caterina della Ruota.* Nel 1635 quel quadro stava nella Tribuna, e pendeva incerto se fosse di Leonardo o di Raffaello, venendo notato nell'inventario come appresso, al n. 214: « Un quadro con adornamento d'ebano, alto B. 1 $^1/_6$ e largo B. 1 incirca, entrovi dipinto su l'asse una santa Caterina della Ruota, di mano di Raffaello da Urbino o di Leonardo da Vinci ». E nella Tribuna era tuttavia il 1650, nel quale anno a dì 12 aprile il granduca Ferdinando II mandò per esso, come si ha dal *Giornaletto* citato, p. 14: « A dì detto (12 aprile 1650) S. A. R. ha mandato per uno quadro con l'ornamento di ebano alto B. 1 $^1/_6$ largo B. 1 incirca, drentovi dipinta una S.ª Caterina del ruote di mano di Lionardo da Vinci, e detto quadro a campanella e fogliami di argento, consegnato in camera al sig. Ferdinando Donini ».

E nel giorno stesso ne fu fatto dono al duca di Modena; lo che viene attestato da una nota all'inventario della guardaroba del serenissimo granduca Ferdinando, cominciato il 17 settembre del 1640. (Archivio de' Pitti, Ms. n. 585). Ivi all'anno 1650, c. 396, è notato col n. 358: « Un quadro in tavola dipintovi S. Caterina delle Ruote di mano di Raffaello d'Urbino, o vero di Leonardo da Vinci, alto B. 1 $^1/_6$, largo B. 1 con ornamento d'ebano, da Giovanni Bianchi custode della Galleria ne' 12 aprile, quad° B. $^1/_2$ ... 105 »; di fronte sta scritta la descrizione medesima, e quindi si legge: *Donato al Duca di Modana come al quad° B. $^1/_2$ ne' 12 aprile.*

Non fu possibile ritrovare il quaderno indicato, ma sull'inventario stesso leggendosi al n. 357 di un quadro del *Correggio* proveniente dal serenissimo duca di Modena, e di altro al n. 361 attribuito all'autore stesso e avente la stessa provenienza, è certo che il quadro di Santa Caterina, ed altro segnato col n. 359, furono donati in ricambio. E l'altro quadro donato è così descritto: « 359. Un quadro in tela dipintovi la Madonna a sedere con N.° Sig.re in braccio e S. Gio. con ornam.° di noce a frontespizio, intagliato e dorato in parte, alto B. 3 $^1/_3$, largo B. 2 $^1/_3$, *che viene da Raffaello,* copiato da Andrea del Sarto. Da Biagio Marmi Guardaroba del Palazzo de' Pitti ne' 12 aprile, B. $^1/_2$ ». Di fronte si legge la descrizione medesima e quindi: *donato come sopra.*

[1] Missirini Melchiorre, *Lettera al signor Renato Arrigoni,* I. R. segretario di Governo in Venezia. Vedi in Longhena, p. 657 e segg.

[2] *Viaggio per l'alta Italia del serenissimo principe di Toscana, poi Cosimo III granduca,* descritto da Filippo Pizzichi, Firenze, 1828, p. 321.

e *favoloso racconto* le notizie date dal Galluzzi al Puccini, mercè le quali questi, fidando nella lealtà dell'amico, aveva creduto provare che il ritratto della R. Galleria era quello stesso che il Vasari già vide e descrisse in casa del Botti.

Diceva il Moreni, come per testimonianza di Francesco Bocchi quel dipinto nel 1591, e così diciassette anni dopo la morte di Cosimo, in luogo di essere nella R. Galleria fosse tuttora in casa dei Botti; e che se il dotto e diligente Cinelli, il quale nel 1677 pubblicava di nuovo *Le bellezze di Firenze* con abbondanti aggiunte, e notando i cangiamenti avvenuti, aveva ripetuto quanto di quel quadro scrisse il Bocchi a suo tempo senza nulla variare, era segno evidente che il dipinto non aveva cangiato nè luogo nè possessori. Che infatti il Cinelli stesso non ne faceva alcun cenno nella descrizione della Tribuna della R. Galleria, ove erano i quadri più sublimi, e massime quelli di Raffaello, e nella quale si sarebbe immancabilmente trovato il ritratto del Botti, se fosse passato in possesso di Cosimo I.

Concludeva, credere egli *asseverantemente* che non fosse mai esistito *il legato* fatto al granduca Cosimo dal Botti, ed esser quello *stato inventato dal Galluzzi per servire o per uccellare l'amico,* del che non sarebbe a stupirsi, avendosi non rare riprove della non scrupolosa fedeltà dell'*inventore di tal sogno* in cose di maggior rilievo.

Il Moreni osservava poi esser tale la differenza di fisonomia fra il ritratto detto *la Fornarina* in Firenze e quello posseduto dai Barberini in Roma, da non permettere di ritenerli ambedue ritratti della persona stessa; ed univasi pertanto al parere di Angiolo Comolli, che il ritratto posseduto un tempo dai Botti potesse esser quello che or vedesi nella Galleria Barberini.

A questa sentenza si accostava pure il traduttore e annotatore dell'opera del Quatremère, Francesco Longhena, il quale raccolse con molta cura, nell'*Appendice* al volume italiano, quanto più gli fu possibile di notizie e pareri intorno ai vari ritratti creduti della Fornarina; non per pronunciare (com'egli diceva) un giudizio definitivo sull'agitata questione del vero ritratto, ma col fine di facilitare agli studiosi lo scoprimento della verità. [1]

Ma con l'opera del Passavant aveva principio una nuova e numerosissima serie di studi e di monografie intorno a Raffaello, in cui la critica moderna si affaticò, con finezza e perseveranza di indagini, a correggere gli errori degli storici precedenti, ed a chiarire quanto fosse possibile i periodi della vita del grande artista circondati tuttavia dal buio o dall'incertezza; e le opere di lui furono esaminate e studiate sotto ogni aspetto, e tuttavia si continua in tale lavoro con lodevolissimo sforzo. Nè è da pensare che la questione del vero ritratto dell'amica sua non fosse da molti presa in esame, ma anche i critici moderni non giunsero ad una concordia di giudizio, e la questione rimase fin qui irresoluta.

Riassumeremo pertanto alcune delle varie opinioni, giacchè troppo lungo sarebbe il riferire il parere di tutti coloro che ne trattarono, e vedremo in appresso se il frutto delle nostre proprie ricerche conduca, come a noi pare, ad un risultamento definitivo.

Opinava il Passavant, che il ritratto della Tribuna ben rammentasse pel suo colorito caldo e forte le opere di Giorgione, cui fu altra volta attribuito, sebbene la data 1512 che si legge in esso renda quell'attribuzione impossibile, per essere il Barbarelli morto nel 1511. Ma « meno ragionevole (a senso suo) fu il crederlo di Sebastiano del Piombo, che aveva altra maniera e tutt'altro colorito ».

Egli riteneva pertanto che quel ritratto fosse veramente opera di Raffaello, notevole per una grazia, soavità e perfezione, cui non arrivarono altri maestri; opera già designata come del Sanzio nell'inventario del 1589, ma disgraziatamente tacendo chi fosse la donna in quello raffigurata.

Ed osservava il Passavant, che l'opinione del Puccini che rappresentasse la Fornarina e fosse il ritratto medesimo posseduto dal Botti, rimaneva distrutta dal fatto, che, per testimonianza del Cinelli, quel dipinto era tuttavia in casa de' Botti nel 1677.

[1] *Storia della vita e delle opere di Raffaello Sanzio* del signor Quatremère de Quincy, voltata in italiano per cura di F. Longhena, Milano, Sonzogno, 1829, p. 651-668.

L'opinione del Missirini che rappresentasse la Vittoria Colonna dipinta da Sebastiano del Piombo con disegno del Buonarroti, non gli pareva che fosse nemmeno da discutersi; ed inchinava a credere potesse raffigurare piuttosto quella Beatrice da Ferrara ricordata dal Vasari come ritratta da Raffaello; non però che essa fosse della casa Estense, come disse taluno, giacchè non vi fu alcuna principessa di quella casa che portasse tal nome ai tempi del Sanzio. E ne concludeva poter essere stata una qualche gentildonna di Ferrara, di cui non rimase memoria, ma vantata allora pel suo ingegno di improvvisatrice, suggerendogli cotal pensiero la posizione alquanto ricercata del ritratto, lo sguardo fisso e ispirato, e infine la corona d'oro con foglie di lauro che le adorna il crine, emblema de' poeti e massime degli improvvisatori.

Or sappiamo però da una lettera di lei a Lorenzo de' Medici duca d'Urbino (fatta nota pel primo dal chiarissimo Milanesi), [1] che la Beatrice di Ferrara fu un cortigiana amata dal duca stesso; onde sarebbe da indurne che egli la facesse ritrarre; e tale induzione potrebbe venire avvalorata da un segno forse emblematico, cioè da quella ghirlandetta d'oro a piccole foglie di lauro che le adorna il capo; con cui il pittore avrebbe alluso, non alla qualità di improvvisatrice, ma sibbene, petrarchescamente, a quella di amata di Lorenzo.

Ma è da notare che il Vasari asserisce fatto da Raffaello il ritratto della Beatrice ferrarese, ed il Passavant reca innanzi tal nome, perchè reputa opera di lui il ritratto della Tribuna; mentre mancherebbe ogni buon argomento per designarlo come ritratto della Beatrice, a chi crede essere quel dipinto di Sebastiano del Piombo. Della quale opinione non fu però il Mündler, che ritenne indubitata opera del Sanzio *il meraviglioso ritratto della Tribuna.* [2]

Ma il Passavant osservava pel primo, come nella Galleria del Palazzo Pitti si conservasse un bellissimo ritratto di donna, d'una fisonomia al tutto romana, guardando il quale si è colpiti dalla singolare somiglianza con la *Madonna di San Sisto,* senza che però possa supporsi (egli dice) che Raffaello prendesse a modello per quella Vergine, che è di tipo ideale, la donna ritratta nel quadro di che si parla.

Di cotal ritratto, aggiungeva il Passavant, che sebbene non fosse registrato nell'inventario della Tribuna del 1589, pur tuttavia gli veniva assicurato che in un antico catalogo era notato come opera di Raffaello; e gli sembrava probabile che fosse quel ritratto medesimo che prima dal Vasari, poi da Francesco Bocchi nel 1591, e quindi da Giovanni Cinelli nel 1677, venne affermato in casa dei Botti, sebbene appunto per tal fatto non possa ritenersi per vera la donazione, di cui parlava il Puccini sull'asserzione del Galluzzi.

Quel dipinto però sembrava al Passavant che, sebbene bellissimo, non andasse scevro di difetti. Migliori di ogni altra parte giudicava la testa ed il petto; ben disposta ma dipinta goffamente la manica, e più trascurati gli altri accessori; il velo e le mani gli parevano non finiti, rozzo il tono del fondo. [3]

Secondo gli annotatori del Vasari poi, il Passavant nelle aggiunte e correzioni che preparava alla sua opera, ad essi comunicate, era venuto infine nell'opinione che il ritratto de' Pitti fosse una copia. [4]

E dopo il Passavant tutti i valenti critici d'arte presero in esame il ritratto ignoto della Galleria Pitti, che dal panno di cui ha coperto il capo, fu designato con l'appellativo di *Donna velata.* [5]

Il Müntz nel suo libro: *Raphaël, sa vie, son œuvre, et son temps,* riconosce nella *Velata* una

[1] Vasari, ediz. Sansoni, vol. IV, p. 357 in nota. Archivio di Stato di Firenze, 23 aprile 1517, filza IX, carte 175 delle *Scritture Stroziane.*

[2] Otto Mündler, *Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du Musée National du Louvre,* Paris, 1850, p. 181.

[3] Passavant, *Raffaello d'Urbino,* ecc., traduzione di G. Guasti, Firenze, Succ. Le Monnier, 1889, vol. II, p. 132, n. 86, e p. 316, n. 234.

[4] Vasari, ediz. Sansoni, vol. IV, p. 355, nota 1*.

[5] Il primo pensiero di questo ritratto ci par riconoscerlo in uno schizzo a penna del Museo Wicar a Lille: *Studio per il ritratto di una giovane.* In esso è tuttavia incerto il movimento delle braccia, nè è ancora nettamente determinata l'acconciatura; ma anche dai pochi segni apparisce che avrà il sommo del capo cinto da una benda, e su di essa poserà un panno od un velo, scendente lungo le spalle.

certa rassomiglianza, da un lato con la *Madonna di San Sisto,* dall'altro col ritratto della *Fornarina* di casa Barberini; ma osservando nella fattura del dipinto, delle imperfezioni che è ben difficile, ei dice, di poter attribuire a Raffaello, adottava il giudizio degli illustri critici signori Burckhardt e Bode, che riguardano la *Velata* come una produzione della scuola di Bologna, ispirata bensì da un originale di Raffaello adesso perduto. [1]

In grandi incertezze si aggira il Gruyer a riguardo dei ritratti dell'amata del Sanzio. Dall'avere il Vasari parlato in due punti della *Vita* di lui, del ritratto da esso dipinto della sua donna, il Gruyer ne ha dedotto che egli la ritraesse due volte a distanza di tempo, e che due ritratti debbano esservene, l'uno condotto fra il 1511 e il 1513, l'altro dopo il 1517; deduzione che non è affatto giusta, giacchè, se il Vasari ha raccontato due volte che Raffaello ritrasse la sua amata, nulla v' ha nelle sue parole che accenni a due ritratti fattile in tempi diversi, e di uno solo dice averlo visto e ammirato, quello cioè posseduto dall'amico suo Matteo Botti. Ma il tempo in cui Raffaello dipinse cotal ritratto, non rimane affatto determinato dal rammentarlo che fece in prossimità di altre opere condotte dal Sanzio fra il 1511 e il 1513; perchè il biografo parlò allora di quel ritratto, avendolo l'occasione condotto a far parola dell'amata di Raffaello, nel nominare ch'ei fece il Baviera che n'avea la cura, ma senza alcun proposito di determinarne il tempo; anzi par chiaro ch'egli accennasse poi di volo una seconda volta al ritratto di lei, non perchè si trattasse di un secondo ritratto, ma solo per collocare approssimativamente al suo luogo fra le opere dell'Artista (circa il 1517) quello di cui già aveva tenuto discorso, cioè fra i moltissimi ritratti di donne, che di quel tempo sapeva avere il Sanzio dipinti. [2]

Non esiste quindi, a nostro avviso, quel primo ritratto, che il Gruyer credè dipinto fra il 1511 e il 1513.

Ma egli che giudica doversi riguardar come tale quello di casa Barberini, e le memorie di questo portandolo ad opinare che mai non uscisse da Roma, si trova costretto a supporre che il Vasari si ingannasse, allorchè affermava di aver veduto in Firenze, in casa dell'amico suo Matteo Botti, il ritratto dell'amata di Raffaello, supposizione che non possiamo accordargli. [3] Ma, sebbene ammetta senza titubanza il ritratto Barberiniano fra le opere certe di lui, è poi condotto a concludere che quel dipinto è ben lungi dall'essere un capo d'opera, e che studiandolo pare di vedere la mano di Raffaello in ogni sua parte, mentre il suo pensiero sembra mancarne affatto.

Dice poi (in una lunga nota), come nel ritratto del Palazzo Pitti (*la Velata*) si sia voluto vedere il secondo de' ritratti dell'amica del Sanzio di che parla il Vasari, eseguito in quel tempo in cui la molteplicità delle opere lo costringeva ad affidarne in gran parte l'esecuzione agli scolari suoi; ma egli pensa che sia difficile, malgrado alcune analogie, unificare le due donne rappresentate nel ritratto dei Pitti e in quello de' Barberini, le quali sembrano persone differenti, come differente la mano da cui que' dipinti furon prodotti.

D'altro lato, quel velo che scende dal capo della donna nel ritratto de' Pitti, pargli che non possa attribuirsi ad un grande maestro; e non sapendosi nè quando nè come quel ritratto entrasse nelle collezioni granducali, egli non si associa all'opinione di coloro che vogliono vedere in esso quello posseduto dal Botti, e crede non dovere introdurre quest'opera, almeno dubbiosa, fra quelle che descrive nei suoi volumi come indubitate opere del Sanzio. [4]

Il ritratto famoso della Tribuna rimane pel Gruyer allo stato di enigma, non potendosi attribuire a Giorgione morto il 1511, nè esistendo d'altro lato alcun dipinto di Sebastiano del Piombo che possa a quello venir comparato.

Lo Springer invece, che nel ritratto di casa Barberini trova a fare non poche e non lievi critiche, non ha il menomo dubbio che la *Velata* non sia opera del Sanzio; anzi ammirandola, egli pensa che

[1] MÜNTZ, opera cit., p. 556 e segg.

[2] « Ritrasse Beatrice ferrarese ed altre donne, *e particularmente quella sua,* ed altre infinite ». VASARI, ediz. Sansoni, vol. IV, p. 265.

[3] Il Gruyer fa ancora confusione di Francesco Bocchi, autore del libro: *Le bellezze di Firenze,* con un Francesco Botti, che, egli dice, nel 1591 faceva l'inventario del suo palazzo.

[4] GRUYER, *Raphaël peintre de portraits,* vol. I, p. 68-72, Paris, 1882.

l'immagine di tal donna dovè essere profondamente impressa nella fantasia dell'artista. Nondimeno la ricchezza degli abiti e degli ornamenti lo disviarono dall'intravedere in tale immagine quella dell'amante del pittore, e ritenne che il bellissimo ritratto raffigurasse una donna d'alto lignaggio. [1]

Ma naturalissimo trovava Marco Minghetti nel suo volume su Raffaello, che l'artista nel dipingere la donna amata la ritraesse signorilmente vestita; e mentre credeva che il ritratto della Galleria Barberini non fosse dipinto dal Sanzio, ma fatto dopo la sua morte da alcuno dei suoi scolari, giudicava senza esitanza alcuna, che la *Velata* fosse opera di lui stesso, e raffigurasse l'amata sua. [2]

Con più calore sosteneva tale opinione il senatore Morelli, anzi con grande vivacità, in uno spiritoso dialogo che fingeva avvenuto nella Galleria Pitti dinanzi a cotal ritratto; dicendo che questa sola donna è degna di essere stata l'amante di Raffaello, e che quel dipinto aveva fatto tale impressione su di lui, da fargli dimenticare le consuete e minute ricerche della mano e dell'orecchio. E biasimando che gli venga conservato l'appellativo di *Velata* e che non ne sia dichiarato l'autore, si maravigliava altamente dell'esservi intelligenti d'arte, ai quali possa apparir copia quello splendido volto; asseverando che nessun copista può aver dipinto quella nobile fronte, quel meraviglioso sguardo, quell'altera bocca. [3]

Egli pensa, come il Minghetti ed altri, che il ritratto della Galleria Barberini possa esser della medesima donna amata da Raffaello, dipinto qualche anno dopo la morte di lui, da alcuno de' suoi allievi, e forse da Giulio Romano; ma che, oltre ad essere ella invecchiata e decaduta, fu poi rappresentata in modo sì volgare e sgradevole, da far credere all'osservatore di avere dinanzi a sè l'immagine di un'abbietta cortigiana. Quanto al ritratto della Tribuna si unisce ai critici, che l'attribuiscono senza dubbiezza a Sebastiano del Piombo, il quale, dice egli, fu eclettico, e imitatore di Raffaello allorchè venne a Roma, e finchè non fu attirato a sè dal Buonarroti. [4]

E di eguale opinione rispetto a questo ritratto è l'egregio amico nostro comm. Cavalcaselle, egli pure ritenendolo opera di Sebastiano. Ma diverso parere espone rispetto agli altri due nel terzo volume del suo bel lavoro su Raffaello, già da noi più volte citato, volume che sta per venire in luce, e da lui gentilmente mostratoci.

Egli ritiene che il ritratto Barberiniano sia veramente opera di Raffaello, ma che ora « a causa dell'ineguale pulitura e dei ritocchi, abbia perduto assai della primitiva bellezza » e « non produca più quell'effetto piacevole che doveva avere quando uscì dalle mani dell'Urbinate ». Non crede invece lavoro di lui la *Velata* della Galleria Pitti, i cui lineamenti fanno, egli dice, alla lontana ricordare quelli della Madonna di San Sisto, ma vi si mostra eziandio un'esecuzione tecnica ben inferiore e diversa da quella magistrale e propria del Sanzio. Ed opina essere quel dipinto opera di scolari o imitatori di lui, e tratto forse da qualche studio a colori, o da qualche cartone lasciato dal maestro.

Di fronte a tanti disparati giudizi a riguardo dei vari dipinti additati come ritratti dell'amica del Sanzio, si dovrà dubitare dell'esistenza di un vero e proprio ritratto di lei, eseguito dal sublime artista, o si dovrà credere di possederlo tuttavia in uno di essi?

Molto prima che il compianto senatore Morelli pubblicasse nel citato volume i suoi giudizi intorno a molti cospicui dipinti delle Gallerie fiorentine, noi avevamo intraprese premurose ricerche per vari di essi, al fine di rintracciare, ove fosse possibile, qualche memoria che determinasse con piena certezza gli autori loro; essendo stato replicatamente opinato dai Consigli delle RR. Gallerie, che, trovandosi spesso non concordi nei giudizi i moderni critici più illustri, non si dovessero portar cambiamenti alle antiche indicazioni dei dipinti, se non quando vi fosse unanimità di pareri, o insieme col giudizio critico concorressèro anche memorie storiche a conva-

[1] SPRINGER, *Raphael und Michelangelo,* Leipzig, 1878, p. 251.

[2] MINGHETTI, *Raffaello,* Bologna, Zanichelli, 1885, p. 151.

[3] LERMOLIEFF, *Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom,* p. 64 e segg., Leipzig, 1890.

[4] Opera cit., p. 49 e segg.

lidare le nuove designazioni. E come era pur nostro convincimento che dovesse vedersi nella *Velata* quel ritratto dell'amante di Raffaello, che il Vasari attestò essere di lui, quel ritratto che Matteo Botti, il gentile mercante fiorentino, comprò e tenne come indubitata opera del Sanzio, e come tale fu ammirata in casa dei discendenti suoi finchè se ne sperse la traccia; così con gran cura ci demmo a riprendere in esame la questione da' suoi principî, e a ricercare se potesse esistere qualche memoria della famiglia Botti, che ponesse fuor di ogni dubbio il nostro convincimento. E le insistenti indagini sortirono per quel ritratto esito fortunatissimo.

Se il cav. Tommaso Puccini avesse con minore leggerezza accolte le comunicazioni fattegli dal Galluzzi, e le avesse più ponderate, avrebbe risparmiato alla storia dell'arte la sua scoperta, e il battesimo di *Fornarina* dato ad un bellissimo dipinto, che i più antichi inventari della Galleria dichiaravano, è vero, di mano di Raffaello, ma che, come si è veduto, non poteva aver nulla di comune col ritratto dell'amata di lui ammirato dal Vasari in casa dei Botti. E in quella vece si sarebbe dato cura di indagare, se altro ritratto delle raccolte medicee potesse avere i caratteri del ritratto ricercato.

Ma più severi si dovrà essere verso il canonico Moreni, il quale, se avesse adoperato, non diremo già con migliori principî di critica, ma solo più coscienziosamente, si sarebbe trattenuto dallo scagliare accuse di sognatore, d'inventore di documenti, ed altre contumelie contro il povero Galluzzi, prima di aver fatto diligenti indagini in quell'Archivio, nel quale egli affermava che i documenti esistevano. Mentre senza farne alcuna, con tanta asseveranza e tanta animosità dichiarò insussistenti le asserzioni del Galluzzi, che i susseguenti critici, riposando sulla fede sua, per quasi un secolo ignorarono un fatto di capitale importanza per la storia di quel ritratto; e così per sua colpa si perpetuò il buio, ove da tanto tempo avrebbe potuto esser fatta la luce.

Ora, lo storico Galluzzi che aveva avuto agio di esaminare i documenti dell'Archivio mediceo (e lasciamo affatto da parte se fosse per *malmenare,* come disse il Puccini, la *Storia dei Medici,* lo che non è ora per noi di nessuna importanza), non sognava nè inventava davvero parlando al Puccini di un lascito fatto da un Botti al granduca Cosimo de' Medici; amplissimo e splendidissimo lascito, intorno al quale esistono numerosi atti nell'Archivio notarile e in quello mediceo.

Soltanto il Galluzzi, avendo esaminato tali documenti, non potè mai (come erroneamente intese il Puccini) avvisarsi di parlare del granduca Cosimo I e di un figliuolo di Matteo Botti, il mercante fiorentino di cui ragiona il Vasari; bensì di un più tardo discendente di lui, e del granduca Cosimo II dei Medici.

Matteo Botti, pronipote del ricco mercante, marchese di Campiglia, confidente del granduca Ferdinando I, e poscia ambasciatore straordinario alla Corte di Spagna pel figliuolo di lui Cosimo II, fu quegli che nel 1619 istituiva erede universale di sue sostanze mobili, immobili e semoventi, crediti ed effetti presenti e futuri, il serenissimo granduca Cosimo, del serenissimo granduca Ferdinando, suo signore; e « nel caso di sua morte, tutti i figliuoli discendenti di Sua Altezza in infinito ».

Il marchese Matteo Botti nacque da Giovambattista di Simone di Matteo Botti, e da Caterina d'Alemanno di Bernardo d'Alemanno de' Medici,[1] maritati l'anno 1561. Ebbe un fratello minore per nome Giovambattista, che come esso visse celibe e morì innanzi a lui. E sono appunto questi i fratelli Matteo e Giovambattista Botti, che nel 1584 venivano lodati dal Borghini, e nel 1591 da Francesco Bocchi nelle *Bellezze di Firenze,* come giovani di rare qualità, e nella cui casa, insieme con altri dipinti di pregio, ammiravasi il ritratto della *giovane di bel sembiante e leggiadro dipinto da Raffael da Urbino.*

Matteo fu cavaliere di Santo Stefano e maggiordomo del granduca Cosimo II, « ed essendo gentiluomo molto esperto nel trattare gli affari » [2] venne insignito dal suo principe dell'ufficio di ambasciatore straordinario alla Corte di Spagna, ove già trovavasi nel 1610, e dove in quello e negli anni successivi non mancarongli delicatissimi e difficili affari.

[1] Archivio di Stato di Firenze, *Spogli dell'Ancisa KK,* ms. 334, c. 476[to].

[2] Galluzzi, *Istoria del granducato di Toscana,* libro VI, cap. I.

Non avendo eredi necessari, deliberò di istituire suo erede il granduca Cosimo II o i suoi figli, e tale determinazione affermò in un testamento autografo fatto il 15 settembre 1619, e consegnato al notaio in presenza di molti testimoni; istituendo in esso esecutore testamentario monsignore arcivescovo di Firenze, o i suoi successori nell'arcivescovato. [1]

Cospicua eredità fu quella del marchese Botti, poichè, oltre al valore dei beni immobili e degli stabili, erano le case e ville del marchese fornite di molti arredi di pregio, e di cose d'arte non poche, quadri, arazzi, stoffe, stipi, argenti, libri, disegni di valenti artisti, e altri oggetti preziosi, come si rileva dagli inventari di ciò che contenevasi nelle case e ville facenti parte dell'eredità. [2]

E fra i quadri trovasi un ritratto muliebre di mano di Raffaello, notato nel modo che segue: « Un quadro in tela dipintovi drento una giovane sino a cintola, di mano di Raffaello da Urbino, con adornamento di noce scorniciato; alto braccia uno e mezzo, largo braccia uno e un quarto; con sua cortina di ermesino rosso guarnita di frangia di seta rossa, e cordone di seta simile ». In margine si legge: *Si trova in Palazzo* (Pitti) *però non fu stimato.* [3]

Questo è dunque indubitatamente il ritratto della donna amata da Raffaello, di che ragiona il Vasari, e di cui parlarono il Borghini nel 1584 e Francesco Bocchi nel 1591.

Quando il Cinelli dopo ottantasei anni, cioè nel 1677, ripubblicava il libro del Bocchi con

[1] Archivio notarile di Firenze, rogiti di ser Iacopo Pinelli, filza IV: *Testamenti mistici dal 1614 al 1636,* n. 4.

[2] Archivio del Palazzo Pitti, *Eredità del marchese Botti,* ms. n. 398.

I quadri erano moltissimi, e dalle stime fattene sembra che dovessero esservene molti di pregio. Non sono però nominati gli autori che di pochi. Oltre al ritratto di Raffaello, sono notate due tavole di Andrea del Sarto: una *Carità* e una *Madonna col Bambino;* uno del Pollaiolo con « diverse *Figure in atto di fabbricare, con sua prospettiva di un palazzo antico* »; due di Frate Angelo (Angelico), *Lo Sposalizio della Madonna* e il suo *Transito;* una di Leonardo da Vinci, entrovi una *Battaglia di cavalli e cavalieri,* non finito (è nei magazzini delle Gallerie, essendo giudicato una copia antica della pittura incominciata da Leonardo nella gran sala della Signoria); e più 270 pezzi di disegno di più valentuomini.

Non si fa menzione negli inventari di quella tavoletta di Leonardo, che ai tempi del Bocchi vedevasi pure in quella casa, e che egli diceva *di eccessiva bellezza;* rappresentava la *Vergine col Bambino,* che ci descrive bello a maraviglia, vedendosi in esso *un alzar del volto singolare e mirabile.* Sembra quindi che quando morì il marchese Botti, non fosse più fra i suoi quadri.

Nell'inventario però della Galleria di Firenze del 1704 si trova descritto, nella camera detta *di Madama,* « un quadro in tavola alto $^2/_3$ di braccio, largo $^1/_2$ circa, dipintovi di mano di *Lionardo da Vinci* un paese con la Madonna, che a sedere sopra un masso tiene con ambe le mani Gesù Bambino nudo, che sta scherzando con una pecorina » (Inventario cit., p. 140).

Ora quella tavoletta del Vinci, che potrebbe anche essere stata donata al granduca dal marchese Botti durante la sua vita, e però non figurare negli inventari delle cose sue eseguiti dopo sua morte, non è più nella Galleria, nè si sa cosa ne avvenisse. Nè può dirsi che, forse riconosciuto in appresso non essere di Lionardo, venisse attribuita ad altro artefice, perchè manca assolutamente una tavoletta di quelle dimensioni e di quel soggetto. Evvi bensì una tavola di maniera leonardesca, figurante la *Vergine col divin Figlio,* che seduto in terra accanto a lei scherza con un agnellino, volgendo in alto la testa (n. 1013), dipinto giudicato di Bernardino Luini; ma non può essere quello descritto nell'inventario dell'anno 1704, perchè di dimensioni assai maggiori, e perchè la Vergine non è seduta sul masso, ma sta in ginocchio in un prato, mostrandosi poi di dietro a lei il piccolo san Giovanni, pure in ginocchio, che si sporge quasi in atto di voler riprendere l'agnellino che Cristo tiene stretto fra le tenere braccia. Nè per soggetto, nè per misure confronta quindi con la tavoletta descritta nella camera di *Madama.*

Nella Galleria della villa Albani fuori di Roma esiste una tavoletta che porta il n. 59, figurante la *Vergine col Bambino,* e indicata nei cataloghi della villa come opera di Andrea Salai, detto *il Salaino;* questa, nella parte centrale posteriore, porta attaccato un cartellino in cui si riferisce la descrizione della tavoletta di Leonardo, che vedevasi un tempo in casa di Matteo e Gio. Battista Botti, citandosi il libro: *Le bellezze di Firenze.* Sotto poi alla traversa inferiore, e segnato sulla tavola con la penna in inchiostro nero, leggesi il nome di Leonardo scritto in questa guisa:

L'eonar d'auinx.

Fra i quadri dell'eredità Botti erano pure i ritratti del marchese Matteo, del fratello di lui Gio. Battista, e di Caterina de' Medici loro madre; ritratti che possono forse sussistere ancora fra i molti ignoti della *Collezione di ritratti e costumi.*

[3] Arch. del Palazzo Pitti, ms. cit., c. 13^t.

aggiunte, la famiglia del mercante Matteo Botti non sussisteva più, e le case e gli arredi ne erano già da mezzo secolo passate in possesso de' Medici. Quindi l'avere il Cinelli ristampato il paragrafo, nel quale si parla di quella casa e di ciò che essa conteneva, esattamente come fu scritto dal Bocchi, senza apporvi alcuna annotazione o avvertenza (il che fece ritenere per indubitato ai critici che il dipinto del Sanzio dovesse essere tuttavia in casa Botti nel 1677), va apposto a trascuranza del Cinelli, il quale non sembra che si desse cura di notare tutte le variazioni che erano avvenute nel corso degli ottantasei anni, da che era uscita in luce la prima volta quella *Guida*. Ed è un fatto, che quando anche la famiglia Botti non si fosse estinta, dopo ottantasei anni non sarebbero più stati padroni di quella casa i fratelli *Matteo e Gio. Battista Botti, giovani amendue di rare qualità,* come si legge sul libro del Cinelli. Ma la trascuranza di lui divenne invece in mano dei critici un argomento, per convincere sempre più di falso le asserzioni del Galluzzi; e ciò mostra come talora possano riuscir fallaci anche quelle induzioni, che sembravano avere la maggiore solidità.

Il marchese Matteo, ultimo della famiglia, mancò il 22 febbraio del 1620 (1621); ed il quadro di Raffaello, ed altri dei più distinti da lui posseduti, furono senza indugio trasportati nella guardaroba granducale, come risulta dagli inventari dell'eredità redatti dall'amministrazione del cav. Vincenzo Giugni.[1] Il granduca erede, però, non potè goderne, essendo venuto a mancare nella fresca età di 31 anni, nell'anno medesimo in cui moriva il marchese, cioè il 1621 succedendogli nel regno il figliuolo Ferdinando II di undici anni, sotto la tutela della madre e dell'avola. Ed anzi al granduca Ferdinando II ed alle serenissime tutrici è indirizzata una lettera del cav. Giugni guardaroba maggiore (che sta a capo del volume degli *Inventari dell'eredità Botti*), contenente le proposte dell'uso da farsi delle cose componenti l'eredità, le quali sino a quel giorno erano rimaste senza destinazione.

Venne detto dal Passavant che il ritratto di che si ragiona, ossia *la Velata,* fosse portato in Firenze dalla regia villa del Poggio Imperiale;[2] e sebbene non ci accadesse di verificare tale particolarità, non abbiamo difficoltà nessuna ad ammetterla, giacchè era continuo ne' secoli andati e ne' primi di questo, il passaggio che si faceva fare agli oggetti d'arte, dalla guardaroba alle varie ville, e da queste alla guardaroba e alla Galleria. Quindi, sebbene troviamo quel quadro nell'inventario della guardaroba del palazzo Pitti del 1622, può benissimo essere stato trasferito in appresso al palazzo del Poggio Imperiale, ed essere tornato poi in quello di Firenze il 1824.[3]

Ma l'importante si è che il dipinto di Raffaello, il quale raffigurava la donna sua, non andasse altrimenti smarrito, ma dalla casa Botti passasse immediatamente nel palazzo mediceo. Di quivi recato nella villa principale e rimasta ignorata per più di due secoli la persona rappresentata, dimenticando anche con l'andar del tempo la provenienza del dipinto e il suo autore, non ebbe esso quella continuazione di celebrità che gli competeva; e solo a circa un terzo del nostro secolo fu dubitato del vero esser suo, e posto il quesito se esso fosse o no l'opera di Raffaello, cui i critici risposero in vario modo.

[1] Si è già detto ciò che si trova scritto in margine dell'inventario circa il quadro di Raffaello. Accanto ad altro quadro di Andrea del Sarto si legge: *Andò subito a Palazzo, però non si stima* (ms. cit., c. 37). Nell'inventario generale poi della guardaroba di Cosimo II, cominciato il 3 settembre 1618 (ms. 373) sotto l'anno 1622 a c. 276 si trova così descritto il quadro di Raffaello di che si tratta: « Un quadro in tela dipintovi dentro una giovane sino a cintola dicono *di mano di Raffaello da Urbino,* con adornamento di noce scorniciato alto B. 1 $^1/_2$, largo B. 1 $^1/_4$ con sua cortina di ermesino rosso con frangia », descrizione e misure identiche a quelle dell'inventario dell'eredità.

[2] Passavant, vol. II, p. 317 (trad. del Guasti), Firenze. Le Monnier, 1889.

[3] Altri dipinti distintissimi furono in vari tempi portati ad adornare la reale villa del Poggio Imperiale, e fra questi anche la *Venere* di Tiziano nel 1654, *che la fatto condur la Ser.ma Gran Duchessa* (Archivio de' Pitti, *Inventario della Villa Imperiale,* ms. 657, c. 5t). Vi era in tale anno la grande *Deposizione della Croce* del Perugino, vi era una tavola di Raffaello, altre di Tiziano, d'Andrea, del Palma, del Ghirlandaio, di Rubens, ecc. (Invent. cit.). Così nell'inventario della villa medesima del 1818 si trova che una grande quantità di quadri di pregio vi erano stati mandati di recente dal Palazzo Pitti. E nel 1823 ne troviamo dalla villa rimessi alla guardaroba (ms. 23).

Ed ora finalmente viene restituita l'opera con certezza al suo autore, additando senza più dubbiezze nella *Velata* il vero ritratto che gli storici asserirono dipinto dal Sanzio, di quella affettuosa donna de' cui *candidi bracci* gli fu *sì dolce il giogo e la catena.* [1]

Esaurito così di esaminare quanto riguarda la parte storica del dipinto, occupiamoci brevemente della parte artistica.

A noi che, pur professando la maggiore stima per gli illustri critici, i quali espressero dubbi sulla originalità del dipinto, non sapevamo indurci ad accoglierli anche prima che ci venisse fatto di rintracciare i documenti riferiti (e fu appunto il pieno convincimento dell'originalità sua che ci stimolò alle ricerche), parrebbe impossibile che potesse continuarsi da essi a riguardare con sospetto di copia il bellissimo ritratto, ora che ne è fatta chiara la provenienza, e sappiamo che dalla casa dei Botti passò direttamente nei palazzi medicei e da questi nella Galleria.

Converrebbe ammettere che il Vasari, il Borghini, il Bocchi, e tutti quelli che allora intendevano d'arte dichiarassero e ammirassero come un bellissimo originale del Sanzio quello che non era che una copia; e che Matteo Botti fosse stato dagli eredi di Raffaello ingannato quando ne fece acquisto; poichè, oltre ad essere inverosimile che sia stata sostituita una copia all'originale dopo venuto nel possesso dei Medici, nessuno per fermo potrà riconoscere in quel dipinto un lavoro posteriore al 1622, giacchè la maniera di dipingere nella metà del seicento (e più in appresso) ha troppo diverso carattere da quello.

La stessa tela finissima su cui il ritratto è dipinto attesta della sua origine cinquecentista.

E oltre a tutto ciò, l'originalità del ritratto, per chi lo consideri senza preoccupazioni, ci sembra mostrarsi nelle sue parti principali con tale evidenza da escludere affatto non solo la copia di artista della scuola bolognese, ma di qualunque altra scuola.

Il viso, il collo ed il petto, hanno pur troppo qualche ritocco e qualche svelatura che produssero qua e là delle macchie; ma son ben lungi dall'essere interamente ripassati, come fu detto da vari critici, e specialmente il volto non ebbe che pochi e piccoli guasti. Il rimanere ancora intatto il leggerissimo gruppo di sfilati capelli che ondeggiano sulla tempia sinistra (staccandosi dal folto di essi che passa sopra l'orecchio e va ad avvolgersi dietro al capo) è certa prova che non fosse nemmeno molto sfregato nel pulimento. E quali esse sono quelle parti della bella e giovine popolana dalle forme opulenti, ma aggraziate, mostrano ancora tal morbidezza d'impasto, tanta luce e tanto grande rilievo ottenuto con sapiente maneggio di mezze tinte e senza impiego di alcun oscuro, da render quest'opera non inferiore alle altre condotte da Raffaello di questo tempo, che dovè essere non lontano da quello in cui colorò la tela della *Madonna di San Sisto.* Nel volto della quale è impossibile il non riconoscere una somiglianza così notevole d'aria e di forme con la donna del ritratto, da non dire che Raffaello trasse dalle forme di tal donna un potente aiuto ad estrinsecare quella sua sublime creazione.

Gli occhi castagno-oscuri del ritratto e la bocca piccoletta e voluttuosa, tinta di un roseo acceso, hanno tale potenza di vita da dar ben ragione della espressione del Vasari, quando ammirato diceva che pareva viva viva. E grazioso ne è il naso non grande e rotondeggiante con piccolette e carnose narici, rotondo il piccolo mento.

Il color delle carni, di tono caldo e vigoroso, ha nella parte inferiore della gota in luce delle tinte freddine che le dànno quel vellutato cinereo così gradevole nella donna, e che ne mostra la freschezza giovanile e la floridezza.

La camicia di minutissime crespe che disegnano col loro girare il colmo del seno, è dipinta con eleganza e bravura, e manifesta l'originalità dell'opera con un pentimento visibilissimo. È evidente che nella parte destra del petto era il dipinto preparato in altra guisa, tantochè il colore della camicia non potè risultare per un certo tratto della trasparenza stessa del rimanente, ed anche nel tono si mostra alquanto più freddo.

Non sembravano al Passavant finite le mani, ed aveva ragione per l'una, la sinistra, rimanendo in un angolo del quadro poco più che accennata, o, come è anche probabile, guasta e ta-

[1] Vedi in PASSAVANT (trad. di G. Guasti, vol. I, p. 366) il sonetto 3° di Raffaello. Firenze, Le Monnier, 1882

gliata in parte, quando fu fatta la foderatura del dipinto; il quale doveva essere molto lacero sulle estremità, e venne rimpiccolito di qualche centimetro, specialmente dal lato della larghezza. Ciò è reso evidente da una lista di colore oscuro, che a guisa di nastro lo circonda ora da ogni lato, mentre vedesi pur da ogni lato tagliata la tela originale. E forse quella mano poteva tener qualche oggetto, al che sembrerebbe accennare la posizione dell'indice e del pollice che si accostano.

Ma l'osservazione del Passavant non ha ragione per la mano destra che appoggia al petto, la quale è dipinta di forte tono, con ombre calde giallognole, e per la forma elegante delle dita, e per la fattura un tantino duretta rammenta assai le mani del *Leone X*. E alla manica di domasco bianco del papa si avvicina la grandiosissima manica della donna, di domasco bianco-violaceo, con fodera e guarnizioni di raso giallo, dipinta però con maggior libertà, e con grande energia, raggiungendo alla prima un effetto gagliardo e magistrale, ed un colorito così ricco e vigoroso da far disperare assai chi debba copiarla.

È forse vero che non sono accuratissimi d'esecuzione vari accessori, come si vedono in altre opere del Sanzio, nelle quali però non sempre fu sua l'esecuzione degli accessori; ma qui si potrebbe anche osservare che questo ritratto non era di commissione e da passare in dominio altrui; ma bensì un ricordo da rimanere nello studio o nella casa dell'artista, e quindi la minor cura di una gran finitezza.

Al Gruyer sembrò poi non bello il partito del velo, o meglio di quel panno di lana biancogiallastra che dal capo scende a fasciarle la parte destra della persona, raccolto sotto al braccio, e che dal lato sinistro cade dietro le spalle, lasciando affatto liberi il braccio e la gran manica stoffata; ma è da considerare che il fondo del ritratto, ora di un bigio caldo piuttosto pesante, è stato tutto ricoperto (e questo è davvero evidente) nel non coscienzioso restauro; ed ha reso secco e non gradevole, massime, da questo lato, il contorno esterno del panno, sormontandolo anche in qualche tratto, e svisandolo.

Ma alle piccole imperfezioni ed ai guasti del dipinto son largo compenso le grandi bellezze che esso presenta ancora, tali da fare sull'animo del riguardante la più viva impressione con la meravigliosa vita che spira, con la larghezza della maniera, col grandissimo rilievo ottenuto senza oscuri, con quella forza e quella ricchezza di toni singolarissime, qualità che farebbero della *Velata* una delle preziose opere di Raffaello, quando pure non si avesse la sicurezza (che ora la rende preziosissima) della persona raffigurata.

Della quale potrà restar dubbio se sieno veridici quei ritratti, in cui par di vedere la tecnica di Raffaello, ma esserne affatto assente il suo pensiero; ma non rimarrà dubbio alcuno che rappresenti con ogni verità l'amata sua donna, quello che ci si mostra appunto dal suo pensiero reso ricco d'espressione e di vita, e che troviamo poi sublimato e trasfigurato dal genio dell'artista in una delle più elette sue opere.

E se Firenze non potrà conservare quindi innanzi il nome di *Fornarina* al bellissimo ritratto della Tribuna, additerà però l'unico autentico ritratto che esista dell'amata del Sanzio nella *Velata* della Galleria Palatina.

E. Ridolfi.

NUOVI DOCUMENTI

L'Architettura a Roma

durante il pontificato d'Innocenzo VIII.

(Continuazione e fine).

APPENDICE AL « CIBORIO DELLA SANTA LANCIA ».

(V. p. 365 e segg.)

A complemento di quel che sopra si è detto sul *Ciborio della Santa Lancia,* diamo qui riprodotti alcuni dei frammenti esistenti nelle *Grotte Vaticane,* e indicati sopra a p. 367.









I QUATTRO EVANGELISTI

(Dionisio, *Grotte Vaticane,* tav. XII).






SANTI PADRI
(Dionisio, *Grotte Vaticane*, tav. XXIX e XXI).



ANGELI IN ADORAZIONE DELLA « SANTA LANCIA »
(Dionisio, *Grotte Vaticane*, tav. LXXIV).

LA VILLA DEL BELVEDERE.

Nel giardino del Vaticano, Innocenzo VIII fece elevare una villa alla quale egli dette il nome di Belvedere. Secondo il Vasari, l'artista incaricato di drizzare il nuovo edificio non sarebbe stato altri che Antonio Pollaiuolo. Il biografo aggiunge che il Pollaiuolo, poco addestrato nella pratica dell'architettura, avrebbe abbandonato ad altri la cura di sorvegliare l'esecuzione del suo piano.[1] Senza voler revocare in dubbio questa asserzione, io mi limiterò a far osservare che i documenti prodotti appresso non contengono il nome del Pollaiuolo; essi presentano al contrario, come architetto del Belvedere, un artista che noi sappiamo avere eseguito importanti lavori così per Innocenzo VIII, come per i suoi predecessori, Giacomo da Pietrasanta. Può essere che questo maestro non facesse realmente che la parte d'intraprenditore, come si praticò sovente nel xv secolo. Data l'insufficienza d'elementi che ci sono pervenuti, sarebbe temerario il cercare di risolvere questo problema.

Risulta dai nostri documenti che l'acquisto del terreno necessario alla nuova costruzione e all'ingrandimento dei giardini del Vaticano cominciò dal 1485. Nel 1487 « Magister Thomas Mataracius », una vecchia conoscenza, lavorava alla costruzione d'un muro nella « vinea ». (M. 1487-1488, fol. 94 v°). Una iscrizione conservata in una delle sale del Museo Pio-Clementino contiene la medesima data: « Innoc. Cibo Genuen. P. P. VIII fundavict 1487 ».[2] In questo tempo l'edificio era molto avanzato.

Secondo l'Infessura, la costruzione della villa del Belvedere sarebbe costata 60,000 ducati.[3]

La villa del Belvedere era situata all'Est, nell'angolo inferiore del parallelogrammo formato dal palazzo e dai giardini del Vaticano, a destra guardando San Pietro, e alla fine delle gallerie, per mezzo delle quali Bramante riunì sotto Giulio II il palazzo propriamente detto alla villa.

Sulla pianta di Roma pubblicata da Sebastiano Münster (1549), il Belvedere è un edifizio rettangolare, in cui s'aprono, dalla parte del Vaticano, due piani di finestre o arcate (sette al pianterreno, sei al primo piano) e circondato di caditoi e di merli. Sulla pianta di Roma conservata a Mantova e pubblicata dal signor de Rossi è un cubo abbastanza informe. In un disegno inedito dell'Heemskerk, conservato nella R. Biblioteca di Berlino, è riprodotto in forma migliore il Belvedere dal lato che guarda i Prati di Castello.

Secondo la tavola pubblicata nei *Giardini di Roma* del Falda (Roma, s. d., verso 1680, tav. 4), la villa aveva la forma d'un castello merlato, con degli enormi basamenti. Si vede nella stessa opera la fontana « della Galera » (n. 8), e il « cortile delle statue antiche » (n. 9).

Alla villa era unito un « cortile » rettangolare, con le armi del Papa, sostenute da due putti, in terra cotta smaltata, in una delle pareti. M. Michaelis non è lontano dal credere che le tredici maschere, che secondo la tradizione provenivano dal Pantheon, avessero ornato allora la villa.[1]

L'interno della villa conteneva sei camere e una cappella, tutte situate sullo stesso piano. La prima camera, la più grande, misurava 75 palmi di lunghezza su 26 di larghezza. La vôlta, a lunette, conteneva delle pitture ornamentali, di cui una parte era a camei. Vi si vedevano specialmente le armi e divise d'Innocenzo VIII, un pavone con l'iscrizione « lealtà passa tutto », poi dei fanciulli che giocavano con dei pavoni, o che tenevano delle armi, o giocavano con degli istrumenti di musica, dei mazzi di fiori, ecc. Le figure di San Giovanni Battista e di San Giovanni Evangelista decoravano egualmente questa prima stanza. Quest'ornamento servì certo di prototipo per quello dell'appartamento Borgia.

La seconda stanza, arricchita di motivi d'architettura in stucco a finto rilievo e d'un soffitto scolpito, conteneva diverse pitture ornamentali.

La terza stanza conteneva, tra gli altri, sul caminetto, i due Genî nudi di Raffaello, tenenti lo scudo di Giulio II.

Nella quarta stanza, che era oblunga, gli ornamenti non erano meno ricchi. Vi si vedevano delle mezze figure (dei santi cantanti a pieno canto), dei paesaggi, delle vedute d'architettura. Questa stanza dava in una loggia.

Da questa quarta stanza si ripassava nella terza, per entrare nella quinta, più piccola, di cui la vôlta era divisa in trenta cassoni ornati d'arabeschi.

La sesta stanza comunicava con la prima e con la cappella. Io non riprodurrò la descrizione di quest'ultima, avendola pubblicata qui qualche mese fa.

Lo Chattard afferma che il pavimento a colori che ornava tutta la villa era opera di Luca della Robbia.

Non devo qui rintracciare le vicissitudini ulteriori del Belvedere. Basta ricordare che la villa, dopo aver servito, sotto Alessandro VI, di prigione a Caterina Sforza[2] ed essere stata trasformata in museo sotto

[1] « Dicesi che disegnò il medesimo (Pollaiuolo) la fabbrica del palazzo di Belvedere, per detto papa Innocenzo; sebbene fu condotta da altri, per non aver egli molta pratica di murare ».

[2] Crowe e Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia*, ed. ted., t. IV, p. 274.

[3] « (Innocentius) in olcario secus palatium Papæ fecit unum palatium, quod vocatum est ejus visu Belvedere, in cujus constructionem LX millia ducatorum expendisse constat, ut videri est ». (Infessura, ed. Tommasini, p. 279).

[1] *Geschichte des Statuenhofes im Vaticanischen Belveder* (Extr. du *Jahrbuch des Kaiserlich deutschen Archæologischen Instituts*; 1890, p. 11-12).

[2] Gregorovius, *Lucrezia Borgia*, p. 134, 137, 1[illegible].

Giulio II, fu ingrandita, sotto Gregorio XIII, per l'addizione, all'angolo nord, della « Tor de' Venti ».[1]

Pio VI, insigne fautore di vandalismo, distrusse la maggior parte della villa per collocarvi il nuovo Museo Chiaramonti.

Una delle sale attuali dei Busti indica il posto della cappella decorata dal Mantegna. Un'altra sala, quella delle Statue, ha conservato nelle lunette della vôlta le armi d'Innocenzo VIII, sostenute da due angeli che suonano e da un pavone che fa la rota, con la scritta: LEAVTÉ PASSE TOVT. La vôlta riproduce in rilievo le armi d'Innocenzo VIII e sei medaglioni del pontificato di Pio VI, dipinta, con gli ornamenti, da Unterperger.[2]

Fortunatamente Taja e Chattard, che scrivevano pochi anni prima (1750 e 1762), ce ne hanno conservata una descrizione dettagliata, che io domando ai miei lettori di porre sotto i loro occhi, in seguito ai documenti tolti dagli Archivi romani.

[1] Platner, Bunsen, ecc., *Beschreibung der Stadt Rom*, t. II, parte I, p. 236.

[2] Barbier de Montault, *Oeuvres complètes*, t. II, p. 117.

Si troverà nell'opera del S. Schmarsow, *Pinturicchio in Rom*, (p. 27-28), la descrizione di quelli tra gli affreschi di Pinturicchio che esistono ancora al Museo Pio-Clementino.

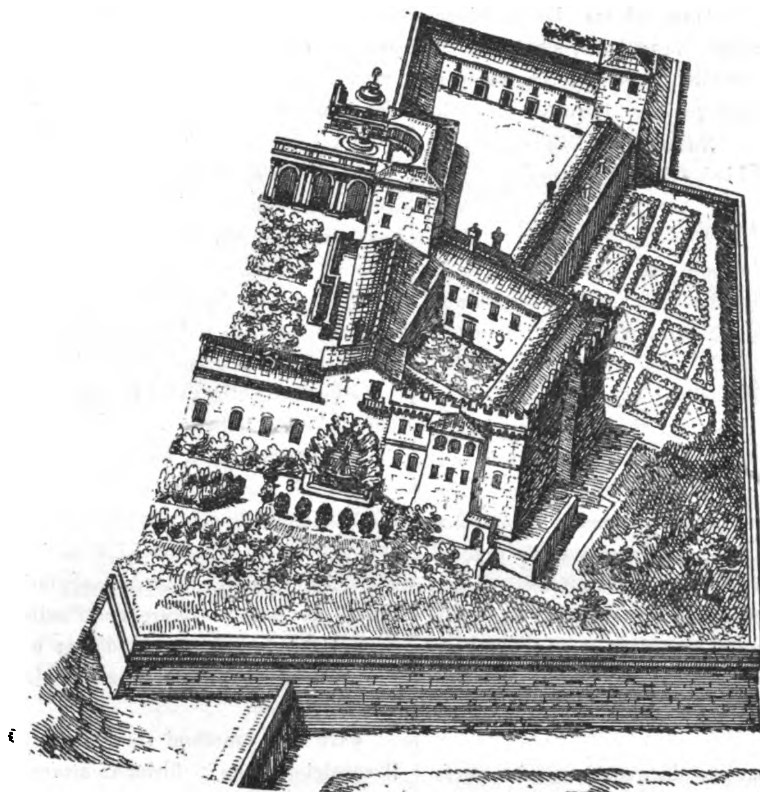
1485, 24 marzo. « Dicta die solvit... florenos sexaginta de florenis x pro floreno Marino de Valentia pro pretio unius vineæ post tribunam Sancti Petri, fl. LXII, 36 ». (Arch. Secr. Vatic., 1484-1485, fol. 193).

29 settembre. « De mandato facto die 5 dicti per introitum et exitum florenos trecentos auri dño Nicolao de Parma pro integra solutione unius vineæ post tribunam S.ti Petri ab eo emptæ ad introitum a d. Francisco de Parma in præsenti libro, fol. 5 ». (A. S. V., Intr. et Ex. Cam., 1485, fol. 156 v°).

1486, 13 aprile. « De mandato facto die tertia martii florenos ducentos sexdecim auri papales, bl. 60, Gherardo Ususmaris et fratribus pro totidem per eos solutis pro pavimentis et abaynis (?) pro palatio vineæ S.mi dñi ñri, numeratos Baptistæ Tagliacarnæ, videlicet pro 5000 quadrutiis pro pavimento et 2000 abaynis pro tecto, fl. 188 3/4 et fl. 28 pro naulo eorundem ». (A. S. V., Intr. et Ex. Cam., 1485, fol. 201 v°).

18 novembre. « De mandato facto die 17 julii flor. sexaginta duos de Karl. M.° Jacobo Joannis de Viglenio pro solutione unius vineæ post basilicam Sancti Petri, quam vendidit S.mo dño ñro ». In margine: « Heredibus ma.gri Jac.i de Viglenio ». (A. S. V., Intr., et Ex. Cam., 1486-1487, fol. 177 v°).

1487, 22 agosto. « De mandato facto die xx augusti



IL BELVEDERE

(Dai *Giardini di Roma* dal Falda).

flor. trecentos quinquaginta septem de Karl. x pro flor. bl.... 32 1/4 Antonio Gigant(i) Romano pro totidem per eum expositis pro diversis laboreriis in vinea S.^mi d. n. de anno 1486, ut patet in computo subscripto manu R.^di d. Episcopi Tornacensis ma.gri domus et dñi Raphaelis expenditoris viso in Camera apostolica, sibi numeratos ». (Ibid., fol. 272).

1495, 31 marzo. « Flor. auri de Camera duomilia (*sic*) centum quinquaginta per mandatum (factum) die XIII præsentis Magistro Jacobo de Petrasancta bo. me., et pro eo dominæ Camillæ suæ uxori, tutrici filiorum dicti magistri Jacobi, pro satisfactione totidem florenorum quod debebat habere pro fabrica domus vineæ palatii apostolici Bellovedere nuncupatæ, sicut apparet per litteras patentes dictæ Cameræ, sub die XXIIII mensis julii MCCCCLXXXXII, qui sunt positi ad introitum Antonio Altoviti et sotiis in præsenti libro, folio 42 ». (A. S. V., Intr. et Ex. Cam., 1494-1495, fol. 178 v°).

Descrizione del Belvedere di Taja (1750).

« Ritornati nel cortile delle statue, sulla facciata di mano destra presso all'angolo della fonte si scorge una porta, riquadrata a scorniciatura di marmo bianco, e scritta nel fregio superiore del nome d'Innocenzo VIII.

« È da avvertirsi alla qualità dell'arme pontificia su questa porta, non per sè stessa, che altro non è, che un mero scudo di grandezza e di forma ordinaria, sostenuto dai lati da due angioli vestiti alla moda, che per lo più si dipingevano e si esprimevano di scultura in quell'età rinascente, atteggiati con qualche grazia; ma per un ricco festone di varie foglie e frutti in color di terra cotta, e artificiosamente invetriato. La quale arte di lavori di terra cotta invetriata sa che tali sculture senza alterazione dei propri colori resistono all'ingiuria del tempo e delle stagioni, or più frigide, or più cocenti.

« Ora, entrati che saremo da questa esterior porta nell'immediata *sala* che si estende a settantacinque palmi per lunghezza, e per lo largo a ventisei, ci si apre in faccia altra porta incontro a questa del primo ingresso verso la campagna, con sopra una nicchia proporzionata entro cui recentemente è stata collocata una statua esprimente uno di quei fanciulli che ministravano nei sagrifici de' Gentili, e che si appellavano Camilli.

« Mette questa porta in una *loggia* scoperta di gentilissima architettura, in testata della qual loggia si gode un bel ritiro coperto con suoi veri e finti pilastri, terminato a volta, è dipinto a grotteschi assai vaghi e con putti nei lunettoni e con padiglione pontificio ed armi intrecciate di casa Cibo; essendo nelle pareti dipinte diverse vedute di paesi, di maniera antica. Il tutto però ha patito presentemente per l'oltraggio dell'aria scoperta, ed è in lagrimoso stato.

« .... Non resta, oltre la già notata *cappella* senza i suoi rari pregi, la *sala* di questo medesimo appartamento che abbiamo accennato altrove essere stato architettato da Antonio del Pollajolo. Questa sala è in volta a botte, con ispartimenti di diversi tondi intrecciati e coloriti di finto stucco, con cartelle, imprese, armi e storiette di finto basso rilievo, lumeggiate d'oro, ma ritoccate in molte parti; e nei pilastri assai più che altrove, i quali son dipinti di vezzosi e vaghi grotteschi opera di Benedetto Bonfilio perugino. Non così sono i sedici lunettoni sopra il cornicione della parete di mano destra e delle testate. Poichè vi si scorgono maravigliosi e non mai abbastanza lodati scherzi di due puttini per ciaschedun lunettone, fra mille fantastiche bizzarrie: e sono tanto leggiadri, d'arie e forme così vezzose, che gl'intendenti non possono facilmente levarne la vista, ma gli altri lunettoni dalla parte verso la campagna sono rifatti in tempi a noi più vicini, quando quella facciata, che era loggiato aperto, fu serrata.

« Le due facciate poi di quest'ampia sala, cioè la lunga di mano destra e l'altra in testata verso l'appartamento, restan divisi da questi pilastri dipinti di grotteschi di sopra nominati, che formano alcuni spartimenti a modo di loggiato, corrispondenti al vero loggiato opposto; nei vani dei quali spartimenti son dipinti paesi con una città, di cui il Vasari, parlando di Bernardino Pinturicchio, dice così:

« La porticella nella testata che corrisponde in faccia alla porta della cappella, conduce nella *prima stanza* dell'appartamento, la quale stanza è tirata a volta compartimenti ottangolari in fondo azzurro, mostrandosi nell'ottangolo di mezzo l'arme di casa Cibo radiata a splendori d'oro. Gli specchi e vani degli altri ottangoli e specialmente dei quattro maggiori per l'alto restano ornati da quattro figure gentilissime e bellissime più delle altre, in campo pur d'oro; e gli altri mezzi ottangoli e quadretti minori son dipinti di vari rabeschi pur finti d'oro.

« Gli otto lunettoni ripartiti sotto la volta e sopra il cornicione, che inghirlanda attorno tutta la stanza in lunghezza di dieci palmi per ciascheduno, sono dipinti colle immagini di alcuni Profeti in mezza figura e con alcune armi di Innocenzo VIII, e con vari angeletti; il tutto però di maniera antica, rassomigliante a quella del Piuturicchio; benchè io creda che questi ornati di figure e di grotteschi di tutte queste minori stanze possano essere opera di Benedetto Buonfilio; siccome anche le pitture delle pareti, le quali son condotte a colonnati e a pilastrelli in fondo d'azzurro spruzzati d'oro, formandosi tra l'uno e l'altro pilastro alcune finte scansiette che sembrano custodire i sagrati arredi pontificali.

« Nella cappa di un caminetto presso la porta del primo ingresso è dipinta a fresco sotto d'un finto padiglione a color vero una grande arme della casa Cibo, circondata da festoni, retta da due angeli vestiti alla maniera del Pinturicchio e condotti con tanta grazia che sembrano qualcosa di più che lavoro suo. Il zoccolo o in basamento poi di questa e delle altre prossime stanze, si vede restaurato per ordine del santissimo no-

stro Padre, che perciò evvi dipinta a chiaroscuro l'arme della casa Albani.

« La *seconda seguente stanza*, che resta ristretta in ispazio minore della prima, è tirata a volta, dipinta di spartimenti a croci greche in fondo d'azzurro, con altri profeti nei lunettoni e con arme di casa Cibo, e nel finto colonnato delle pareti si vedono alcuni spartimenti di diverse forme vezzose, con modinature interrotte di cornicette.

« È notabilissima in questa stanza la cappa di un caminetto coll'arme della Rovere, e con il nome di Giulio II, la quale arme vien sostenuta da due putti maravigliosi, oltre la grandezza del naturale, dipinti a fresco assolutamente dall'incomparabile maestria di Raffaello d'Urbino, e non come alcuni credono, da Giulio Romano. Si apre nel fianco di questa stanza l'ingresso ad una chiusa loggetta, che fa testata al corridoio scoperto al di fuori e riscontro all'altro chiuso ritiro. Le pareti medesimamente di questo son dipinte di paesi con figurine simili alle altre delle vedute della sala; ma aprendosi sotto l'arcata chiusa del muro interno verso le stanze dell'appartamento un'ampissima lunetta, questa è dipinta di un coro numeroso di cantori espressi in forma assai più grande e assai più svegliata che non sono le altre pitture di questo piccolo, ma ricco e nobile appartamento.

« Nelle altre due *stanze* che chiudono tutta l'abitazione, non si vede presentemente cosa degna di special nota; solamente il pavimento di tutte quante queste stanze resta intarsiato di quadrelli invetriati di vari colori ».

Descrizione del Belvedere di Chattard (1762).

« Palazzetto d'Innocenzo VIII.

« Per la sopraindicata porta esistente, come superiormente si disse, presso la fontana nell'angolo destro della seconda facciata di questo cortile, si ha il principale ingresso al palazzetto, o sia casino fabbricato d'ordine d'Innocenzo VIII, composto di sei stanze ed una cappelletta, tutte ad un piano, che verso la campagna e sul giardino salvatico ne corrispondono.

« Ponendo adunque il piede nella *prima stanza* grande ad uso di sala, di lunghezza palmi settantacinque e larga ventisei, che resta per fianco dritto; vedesi la medesima ricoperta da volta fatta a lunette, compartita in vari modi da certa cornice intagliata che nasce sopra la cimasa de' sottoposti pilastri, cioè nelle costole delle accennate lunette. Alcuni di questi ripartimenti sono di figura tonda, ed altri in differenti modi eseguiti secondo che corre l'ordine della cornice. Nei quattro più grandi di essi scorgesi al di dentro espresso un sole dorato per ciascheduno con l'arme d'Innocenzo VIII ivi inserita ed in altri cinque tondi più piccoli vi sono dipinte alcune figurine in chiaroscuro con fondo d'oro.

« Negli altri ripartimenti scorgonsi espressi parimenti a chiaroscuro molti rabeschi alla cinese tramezzati da alcuni riquadri, ove in campo azzurro si legge: *Innocenzio P. P. VIII fondò;* e nei piedi delle due minori facciate esiste un pavone per ciascheduno, con cartello volante e motto ivi impresso: *lehauté passe tout.*

« Le sedici superiori lunette vengono anch'esse abbellite da due putti dipinti in ciascheduna, con qualche



IL BELVEDERE
(Dalla pianta pubblicata dal Münster).

poco d'architettura, in fondo color d'aria, scherzando alcuni di essi con pavoni, altri sostenendo armette, e altri divertendosi con musicali istrumenti.

« Tutta la detta stanza nelle laterali facciate compartita viene da sedici pilastri con suoi mezzi pilastri; base e cimosa risaltata nella superior cornice, il tutto di travertino, cinque de' quali occupano ciascheduna delle due laterali, quattro negli angoli e uno per ogni testata. Sono i medesimi dipinti tutti in chiaroscuro alla cinese con alcuni riparti di campo azzurro e color d'oro: racchiudendo così alcuni amenissimi paesi in vaga foggia dipinti, fra i quali nel mezzo, sotto l'accennata cornice, vi è un mazzo di fiori, al naturale espressi. A piedi di detti paesi vedesi formato un parapetto d'architettura, dipinto a chiaroscuro, ricorrendo il simile ornamento nei parapetti delle due finestre esistenti nella facciata dell'ingresso, una nel vano accanto la porta, altra nel vano ultimo a piedi, e cinque esistenti nell'opposta facciata che riguardano verso la campagna, con una porticella adornata da stipiti, architrave, fregio e cornice, il tutto di marmo, la quale in una loggia introduce.

« Sopra la detta porta esiste una nicchia, dentro di cui in tempo assai posteriore è stata collocata una statua esprimente un di quei fanciulli che ministravano nei sagrifici de' Gentili, i quali chiamavansi Camilli, e sopra la medesima esiste una piccola finestra per traverso.

« Nelle altre due piccole facciate poi, cioè nella prima a sinistra dell'entrata, in un mezzo tondo esistente sopra la finestra, scorgesi dipinto San Giovanni il Battista, ed in altro sopra la contigua porta l'Evangelista vien colorito; scorgendosi altresì in detta finestra una ferrata colorita ad oro, che serve per ascoltare la messa della contigua cappelletta. Esiste nella facciata, a piedi, altra porta ornata nella stessa guisa che le antecedenti, con mezza nicchia al disopra, con fondo color d'aria, e stelle seminate color d'oro.

« Per la sopra indicata porta prossima al detto modello si passa alla *seconda stanza* ricoperta anch'essa da volta a lunette e compartita da certa cornice intagliata dipinta in chiaroscuro in sette ottangoli ed otto piccoli riquadri. Nell'ottangolo di mezzo vedesi dipinto il sole, in altri due dal pieduccio delle facciate minori esiste un pavone con isvolazzo, e solito motto: *lehauté passe tout:* e negli altri quattro vi è altro rettangolo più piccolo, dentro de' quali resta colorita in fondo d'oro una figura in piedi per ciascheduno in atto di suonare vari strumenti intrecciati all'intorno da rabeschi color d'oro in campo azzurro, ricorrendo il simile negli accennati riquadri.

« Nelle dieci lunette che posano sopra la cornice, tre per parte nelle facciate maggiori e due nelle minori; nelle quattro degli angoli vi è dipinta l'arme di Innocenzo VIII, sostenuta da due angeli, e nelle altre una mezza figura di diversi santi vedesi delineata. Le rispettive laterali facciate di questa stanza ricoperte sono di finta architettura di stucco, compartita da sei colonne dipinte di marmo mischio, e suoi rispettivi pilastri con base color d'oro e capitello parimenti dorato con zoccolo sotto che ricorre attorno, scorniciato e risaltato, ornato negli sfondi da fogliami in campo verde.

« Nei riquadri fra una colonna e l'altra, vi sono alcuni finti credenzoni, in alcuni dei quali vedonsi effigiati molti libri; in altri, vasi sacri e bacile, ed in uno particolarmente vien rappresentata una gabbia con pappagallo dentro, ed all'intorno dei detti credenzoni ricorrono alcuni rabeschi color d'oro in campo azzurro, il che parimenti vedesi espresso nel superior fregio della cornice.

« Nella sinistra facciata dell'entrata risiedono due finestre con parapetti vuoti e gradino sotto, essendovi nel parapetto di esse e loro rispettivi sguinci alcuni riquadri di chiaroscuro e negli archi un tondo col sole color d'oro ed un rabesco in fondo azzurro ai lati.

« Esiste nella facciata dell'ingresso un bellissimo camino con stipiti, mensole, architrave, fregio e cornice, il tutto di marmo scorniciato e intagliato, con armetta nell'architrave e nome scolpito del soprariferito pontefice nel fregio; e sopra la cappa vedesi dipinta una cascata di padiglione con altr'arme sotto dello stesso pontefice, da due angeli sostenuta.

« Si passa per una porta a dritto, ornata di stipiti, architrave, fregio, e cornice, il tutto di marmo scorniciato, con armetta nell'architrave, e nome scolpito nel fregio d'Innocenzo VIII, alla *terza contigua stanza*, la quale non in tutto, ma in buona parte è ornata della stessa simetria, che l'antecedente, cioè a dire, con le medesime colonne, e pilastri; fra le quali, in luogo di credenzini, vi sono riquadri ornati all'intorno da un catenario color d'oro, e fondo azzurro. Dentro i detti riquadri vien formato un mostacciuolo con un tondo nel mezzo, e una rosa parimente dorata, venendo il rimanente eseguito nella stessa guisa degli angoli, vale a dire, con rabeschi simili agli altri, suo zoccolo sotto, che le ricorre attorno.

« Nella sinistra facciata esiste una finestra con parapetto pieno, che prende lume da altra finestra grande della stanza accanto, con parapetto ornato d'architettura, cartella nel mezzo, e sguinci riquadrati di chiaroscuro segue accanto la medesima, la porta, che introduce in altra stanza, stipiti, architrave, fregio, e cornice, il tutto di marmo scorniciato.

« Nella destra facciata vedesi una piccola, apertura, quale fingesi esser ivi stata ritrovata a fine di nascondervi il lume; e dentro di essa scorgesi posteriormente la Nicchia seconda esistente nell'angolo del Cortile delle statue.

« Nella facciata dell'ingresso esiste un camino simile a quello della seconda stanza, essendovi in questo l'arme di Giulio II sostenuta da due putti nudi, dipinti dall'insigne Raffaello d'Urbino.

« La volta, che ricuopre la detta stanza, è fatta a lunette, ed ornata con due figure per ciascheduna, quali

reggono un vaso di fiori in fondo d'oro, essendovi nel mezzo un riquadro con altro dentro simile; ed intorno al primo vi sono compartite tre Croci greche per parte, con un tondo, in cui delineato viene il sole; essendo altresì il fondo, tanto al di dentro, che al di fuori, dipinto a rabeschi color d'oro in campo azzurro.

« Segue la *quarta stanza,* che resta a mano sinistra, più stretta, e di forma bislunga. La superior volta a crociera lunettata vedesi dipinta con diverse scorniciature di finto stucco, e rabeschi di chiaroscuro, in campo d'oro, con l'impresa del sopraddetto Pontefice, espressa in un tondo nel di lei mezzo.

« Nelle quattro mezze lunette, le quali posano sopra di una cornice di marmo, che le ricorre attorno sono delineate a colori alcune mezze figure, cioè: in quella dell' ingresso vedonsi alcuni santi, che fingono d'intonare il cantofermo, essendovi uno nel mezzo, che ne indica il libro, e le note ivi impresse.

« Nella Lunetta di contro scorgesi una cascata di due festoni di frutti, con un mazzo di essi nel mezzo. Nelle due laterali finalmente, in una esistono due putti, che reggono l'arme d'Innocenzio VIII; ed in quella dicontro altri due putti, tengono uno svolazzo, col solito motto: *lehauté passe tout.*

« Negli angoli di questa stanza vi sono dipinti quattro pilastri, o siano finti riquadri, che fino alla superior cornice si sollevano, coloriti nella faccia a chiaroscuro alla chinese, con fondo d'oro.

« Nella testata a mano destra assai sfondata, con gradino, e parapetto vuoto, da ferrata a gabbia premunita, corrispondente verso la campagna, con sguinci, e arco dipinti a chiaroscuro in campo azzurro.

« Dicontro ad essa nella testata a piedi, evvi una porta, che riferisce nella Loggia ivi prossima.

« Nella lateral facciata incontro a quella dell'ingresso, vedesi altra finestra grande tra i due pilastri dai di cui lati scorgonsi dipinti alcuni festoni, i quali intrecciati, tengono, e Calici e Libri; ricorrendo il medesimo adornamento ai lati dell' altra finestra, e porticella: come anche della finestra con parapetto pieno, situata nella facciata dell' ingresso, la quale comunica il suo lume alla terza stanza. Tanto in questa facciata, come in quella delle due testate, ricorre un pezzo di cornice finta all'altezza della detta finestra, sopra di cui rimane colorito un bellissimo paese, con cacce, lontananze, ed alcune fabbriche maestrevolmente espresse.

« Passando di bel nuovo alla terza stanza, nella facciata incontro a quella del Camino, si osserva una porta con i stipiti, architrave, fregio, e cornice, il tutto di marmo scorniciato, la quale introduce nella *quinta stanza* più piccola, ornata di un finto broccatello lumeggiato d'oro, con cornice sopra di chiaroscuro, che ricorre attorno, formando imposta alla volticella a botte compartita in trenta riquadrucci scorniciati a chiaroscuro, dentro de' quali sonovi alcuni rabeschi in campo verde, con una rosetta d'oro, ove terminano li acuti di detti riquadrucci.



IL BELVEDERE
(Da un disegno dell' HEEMSKERK).

« Nelle due mezze lunette poi, in una vedonsi due puttini di chiaroscuro, che reggono un tondo formato da un festone; e nell'altra l' istesso tondo, ma in luogo de' puttini, un rabesco color d'oro in campo azzurro.

« Dirimpetto la porta dell' ingresso vi è una finestra mezzanile, da ferrata munita, che dà lume alla medesima, corrispondente verso la campagna.

« Nella facciata a mano destra esiste una porticella con sguinci da questa parte, che riferisce nella stanza di passo, che fa invito alla scala a lumaca di Bramante; e nella sinistra facciata vi è altra porta con stipiti di marmo scorniciati, che introduce in un bislungo stanzolino a volta, con sua piccola finestra su la dritta, e comodo nella testata a capo.

« Ritornati nella prima stanza, o sia sala, ed entrati

nella già descritta porta esistente nella sinistra testata, si trova la *sesta stanza* contigua alla Cappelletta, ornata da finti pilastri, uno per angolo, e due nel mezzo di ciascheduna delle due superiori facciate, ne' vani de' quali vi è un comparto di finta cornice dentro di cui è dipinto un credenzino per ciascun vano, ove si vedono espressi calici, pissidi, croci, candelieri, ed altri sacri vasi. Ricorre attorno i predetti Credenzoni un ornamento chinese dipinto in fondo d'oro, come anche il simile scorgesi nella faccia de' pilastri, del fregio, e sopra la cornice, a riserva che l'ornamento è color d'oro, ed il fondo azzurro.

« Nelle due piccole facciate in luogo de' due pilastri scorgesi una mensola, che serve d'imposta alla cornice, il tutto finto di stucco.

« Il soffitto, ripartito viene in vari modi, formando nel mezzo una croce greca, in cui vi è l'arma dell'accennato Pontefice Innocenzio VIII; e ne' vani fra i due ripartimenti vi sono alcuni rabeschi dorati con fondo azzurro, essendo il tutto d'intaglio in bassorilievo.

« Incontro la porta dell'ingresso, vi è una finestra con parapetto vuoto, e ferrata a gabbia, corrispondente verso la campagna, con sguinci, ed arco, dipinti con riquadri di rabeschi color d'oro in campo azzurro.

« Usciti dalla predetta Cappella, ed entrati nella accennata *loggia* scoperta, che forma una squadra con parapetto pieno, dalla quale vedesi la posterior facciata di questo Appartamento con sette finestre grandi, ornate da stipiti, architrave, fregio, e cornice di marmo, e munite da ferrate a gabbia nelle due ultime più piccole, situate negli archi finti, e fiancheggiate da nove pilastri d'ordine dorico, con capitelli, e base di marmo bianco, quali sostengono il superior architrave, fregio, e cornice, il tutto di travertino. Il parapetto delle medesime finestre viene adornato da una cornice, parimente di marmo, interrotta da alcuni piedestalli risaltati, che servono di posamento ai sopraddetti pilastri, ed un gradino andante di travertino, sotto la base di essi situato. La porta dell'ingresso situata resta nel primo arco con due gradini sotto, sopra della quale vedesi la piccola bislunga finestra di sopra descritta.

« Nel fine di questa Loggia, alla destra dell'entrata scorgesi piccola rivolta in isquadra, che la medesima chiude, nella quale evvi un arco simile ai sopradescritti, alquanto però più stretto, porticella nel vano di esso, e due gradini sotto, corrispondente nella quarta stanza superiormente descritta, sopra la quale vedesi un pavone dipinto con isvolazzo; e sotto il medesimo un tondo, ove colorita resta l'arme del prelodato Pontefice.

« Dalla parte sinistra dell'ingresso vedesi altra rivolta di facciatella, con due archi nel mezzo, simili alli antecedenti, ma però tutti aperti, i quali danno lume ad una piccola Loggia, coperta con suoi parapetti; a riserva del primo, che rimane aperto nel mezzo, da cui per via di due gradini, alla medesima si ha il passo. Ell'è tutta dipinta a fresco con diversi paesi, e compartita in sei pilastri, e suoi contropilastri, con base, e cimasa di marmo, dipinti a chiaroscuro alla cinese, con fondo color d'oro.

« Incontro al secondo arco esiste una finestra con gradino e ferrata a gabbia, e nella testata di fianco vedesi altro arco aperto simile agli antecedenti con suo parapetto. La di lei volta è fatta a crociera, compartita da una finta cornice di stucco, che forma tre lunette per parte; dipinta a rabeschi, dentro le quali esiste un triangolo, dipinto similmente in fondo color d'oro; ed ove le dette cornici vengono a formar crociera, esiste un tondo con l'arme d'Innocenzio VIII.

« Nel mezzo di detta volta scorgesi altro tondo maggiore, con rabeschi al di dentro, indi altro più piccolo, in cui resta dipinto il sole, similmente color d'oro in campo azzurro.

« Scuopresi da questa Loggia una piacevolissima veduta de' circonvicini Giardini, e deliziose Ville, con parte della Città di Roma, quali tutte unite insieme formano un molto aggradevole, e giocondo prospetto.

« I pavimenti di tutte le sopradescritte stanze restano interzati di quadrelli di vari colori per opera di Luca della Robbia, fiorentino, peritissimo di tali lavori in quei tempi.

« Dipinsero il detto Appartamento, cioè la sala e contigue stanze, a riserva della ridetta cappella, Benedetto Bonfilio pittor perugino, e Bernardino Pinturicchio, parimente perugino, ambedue compagni, e che sempre operarono unitamente in tutte le pitture dei Vaticani Palazzi ».

B.

Le chiese di Roma.

Il signor Ferri non enumera tra gli edifici costruiti o restaurati sotto il pontificato d'Innocenzo VIII che Santa Maria in via Lata, la cappella di San Domenico a Santa Maria del Popolo e un'altra cappella nella stessa chiesa:[1] si vedrà dai documenti che pubblico qui quanto questa lista debba essere aumentata.

SANT'AGOSTINO.

1485, 31 agosto. « Ricordo facio ego magister Baptista de Caſalibus Romanus quod Imago beatæ Virginis quæ nostra est in sancti Augustini ecclesia, et ex Constantinopolis (*sic*) ad manus cujusdam nobilis viri concivis nostri Romani Clementis Johannis Tuscanellæ pervenisset, per certos nobiles viros Græcos post captam Constantinopolitanam civitatem a magno inimico Christi et Christianorum Theucro: quam ex antiquissima memoria asserebat per sanctum Lucam Evangelistam fuisse depictam; et præfatus civis Clemens nostro præfato conventui et Ecclesiæ per manus Rmi quon-

[1] *L'Architettura in Roma nei secoli XV e XVI*, fasc. II. Rieti, 1868. Cf. *Il Buonarroti*, 1869, pp. 129-131.

dam cardinalis Rothomagensis de Eustotevilla, Ordinis nostri protectoris et præfatæ Sancti Augustini Ecclesiæ de novo fundatoris, donasset de anno 148 . . (*sic*) mense . . . ., die . . ., pontificatus anno . . . dñi Sixti papæ IIII donasset, ut per publicum instrumentum manu notarii publici Mariani Scalibastri, civis Romani, apparet.

« Inter reliquias nostri conventus et præfatæ Ecclesiæ custodita secrete fuit, et ut Deo placuit cum anullo etiam nec a fratribus conventus nisi a paucissimis cognita esset, nec unquam publicata fuisset: primo die hujus mensis, vigenti peste maxima in urbe, manifestata fuit, et processionaliter per Regiones XIII civitatis, secundum ipsarum Regionum ordinem de mandato et licentia dñi Innocentii papæ VIII, pontificatus sui anno primo, ducta fuit, cum maxima populi totius devotione lachrimarumque effusione, ac miraculorum corruscatione, fuitque in sancti Petri principis apostolorum basilica per VIII dies; et ex inde cum toto Urbis clero ad ecclesiam Sanctæ Mariæ Rotundæ ad nostram præfatam ecclesiam, die Martis XXIII præfati præsentis mensis cum totius cleri et populi processione et incredibili devotione reportata: quæ quotidie magis ac magis visita fuit et visitatur, et in maxima devotione habetur: non humana, sed divina operatione procedente, ac veros Christicolas movente. Quæ omnia scripta sunt ad perpetuam rei memoriam, etc. ». (Archivio di Sant'Agostino, *Introitus*, fol. 59 v°).

1487, 30 giugno. « Item dedi die sabbati ultima mensis Carlini papali quiñici (*sic*) ad mastro Stephano muratore per magisterio suo et ad sua calcie (*sic*) per fare murare una finestra mactone sopra mactone nel campanile che non ci potesse annare più Jacovaccio ne di di, ne di nocte ad sonare le campane et per fare ritractare el tecto, che era tucto sfracassato, dove annava lu dicto Jacovaccio, et per fare nectare et acconciare li canali di pietra che erano scollati et ripieni. Et per fare talgliare le mozze del muro della cappella de Fiorentini dove descendiva nello dicto tecto. Et carlini papali sei per mezo cintinaro di tevole . . . Summa carlini papali vint uno, duc. b. XIII d. VIII ». (Sagrestia di Sant'Agostino, 1474-1496, fol. 38).

1490, 27 agosto. « Item dedi ad maiestro Domenico die Veneris XXVII mensis carlini dui per acconciare lo tecto della tribuna dello choro de mandato patris prioris, t. XV ». (Sagrestia Sant'Agostino, 1474-1496, fol. 52).

1491, 28 giugno. « Item dedi . . . Carlini sexantadui ad maiestro Mattheo fiorentino per una porta facta per Sancto Tripho, verso lo chiostro, duc. VI b. XV ». (Sagrestia Sant'Agostino, 1474-1496, fol. 57 v°).

SANTA BALBINA.

Nel 1849 il cardinale Marco Barbo fece restaurare la chiesa di Santa Balbina. « Marcus Barbus Venetiis epis. præne card. Marci patriarca Aquilæ, an. d. MCCCCLXXXIX ». (Nibby, *Roma nell'anno 1838*, p. 119; Armellini, *Le chiese di Roma dalle loro origini sino al ecolo XVI*, p. 147, Roma 1887).

SANTA CROCE.

Nel 1492 il cardinale Pietro Gonzalve Mendoza fece restaurare questa chiesa, dove si trovò l'iscrizione della croce. (Burchard, *Diarium*, t. I, p. 449; Infessura, p. 270).

SAN GIOVANNI IN LATERANO.

« (Innocentius) reparavit ecclesiam Sancti Johannis, videlicet ante tribunam refecit totum tectum, et ibi præparavit duas grossas columnas cum lapidibus marmoreis pro faciendo ibi arcu, qui morte præventus non fuit perfectus ». (Infessura, *Diario*, ed. Tommasini, p. 279-280). Sur uno scudo dei Della Robbia al Laterano, vedi Farabulini, *Della Robbia*, p. 10, nota.

1484, 27 settembre. « M° Jacobo de Petra sancta florenos centum sexaginta de K. x. pro floreno in deductionem ejus quod sibi debetur pro reparatione palatii Lateranensis et partim etiam pro factura conclavis » (M. 1484-1486, fol. 7 v°).

SAN GIULIANO DEI FIAMMINGHI.

La chiesa di San Giuliano de' Fiamminghi, posta presso il palazzo Cesarini, sembra essere stata ricostruita o restaurata in questo tempo. Burchard almeno scrive che il vescovo d'Aiaccio la consacrò il 18 settembre 1491. (*Diarium*, 1, I, p. 421. Cf. Mai, *Spicilegium romanum*, t. IX, p. 411).

SANTA MARIA IN VIA.

1491. « Die 23 Augusti cœptum fuit opus sanctæ Mariæ in Via lata, videlicet destruere Ecclesiam, et aliam novam ædificare cum demolitione arcus triumphalis, supra quem in aliqua parte erat ædificata. In cujus Ecclesiæ fabricationem fertur Papam obtulisse ducatos quadringentos, Vicecancellarius 300, Camerarius 200, residuum magistri Architectores, cum hoc quod marmora et Tiburtini qui reperientur sint ipsorum ». (Infessura, *Diario*, p. 268. Cf. Montfaucon, *Diarium Italicum*, p. 239-240. – Martinelli, *Primo Trofeo della Santissima Croce*, p. 159-160, Roma, 1655).

SANTA MARIA DELLA PACE.

Questa chiesa cominciata sotto Sisto IV fu terminata sotto Innocenzo VIII.

1490, 1° dicembre. « Dilecto nobis magistro Pascali de Caravagio muratori habitatori urbis, etc. Cum Camera apostolica tibi ratione tabernaculi per te vel tuis sumptibus et expensis facti in ecclesia beatæ Mariæ de Pace teneatur in summa tricentorum ducatorum auri de camera in auro et justum sit ut tibi debite satisfiat . . . » (Arch. Secr. Vat., Divers. Cam., 1489-1491, fol. 234. Cf. Martinelli, *Roma ex ethnica sacra*, p. 232).

SANTA MARIA DEL POPOLO.

I nepoti di Sisto IV e d'altri prelati fondarono in questo tempo parecchie cappelle come risulta dalle iscrizioni ben conosciute, che si trovano nella raccolta del sig. Forcella. (Cappella di Santa Caterina, 1489, ecc.).

SANTA PRASSEDE.

Il 18 ottobre 1491 il cardinal Giovanni, vescovo di Palestrina, fu sepolto nella chiesa di Santa Prassede, « in qua positum fuit, ut deinde in eadem, in cappella sibi construenda, sepeliatur ». (Burchard, *Diarium*, t. I, p. 424.

C.

Edifici civili di Roma.

IL CASTELLO SANT'ANGELO.

1488, 20 aprile. « Lavoro facto maist.° Gratiedio in castello Santo Angelo per commissione de lo arcivescovo de Benevento, misurato per me Lorenzo da Pietra sancta presente messer Ambrosio scudieri di sua R^ma S. et primo, etc. » (Lungo dettaglio di lavori).

1488, 30 novembre. « Magistro Gratiadei muratori florenos quadringentos octuagintaocto pro diversis fabricis ac laboreriis per eum de mandato sanctissimi domini nostri papæ in arce sancti Angeli almæ urbis factis et per dominum Silvestrum Juvenal(*em* o *is*) ac magistrum Laurentium de Petra Sancta mensuratis et apreciatis, etc. » (Segue un lungo dettaglio dei lavori).

IL PALAZZO DELLA CANCELLERIA.

Il biografo del Bramante, de Geymüller, è disposto a credere che questo maestro diede nel 1493 il piano del palazzo della Cancelleria, la cui costruzione era già abbastanza avanzata nel 1496 perchè il cardinale Raffaello Riario del titolo di San Giorgio, che l'aveva fatto fabbricare, potesse installarcisi. [1]

Ora risulta dalla testimonianza d'Infessura che il cardinal Riario s'occupava dal 1489 dell'edificazione del palazzo.

« (1489). S. D. N. misit pro dicto cardinali [Sancti Georgii] ut iret ad eum et portaret secum dictam pecuniam; et dictus camerarius respondit se expendisse eam in lignis et cementis et mercedibus fabrorum, eo quod struebat ejus palatium in platea Sancti Laurentii in Damaso, et illud a fundamentis, potissime quandam turrim ibi in angulo se velle costruere et palatium ædificare; quod ita fecit post, et propterea eam non habere » (p. 252).

IL PALAZZO ORSINI.

1485. « In nocte sequenti dictæ diei 30 novembris, combustum fuit palatium Mag. Virginii de Ursinis in monte Jordano de urbe, quod Rmus. D. de Ursinis consuevit inhabitare ». (Burchard, *Diarium*, t. II, p. 168).

LA PORTA PINCIANA.

1491, 11 aprile. « Reverendo patri domino G. Blondo, Cameræ apostolicæ clerico, ducatos decemseptem de carlenis x pro ducato exponendos pro rata tangente cameram apostolicam pro puteo apud portam Pincianam, ibidem ex commissione dictæ cameræ et ex commissione et cura ipsius domini Gaspari facto ». (A. S. V., Divers. Cam., 1489-1491, fol. 301 v°).

LA TORRE DEL SOLDANO.

1490, 11 agosto. « Cum discretus vir Magister Petrus Maraccanus architector nuper ex ordinatione nostra et Reverendorum Patrum Dominorum Cameræ apostolicæ præsidentium et clericorum suis sumptibus et expensis ædificaverit, construxerit et instauraverit unum novum carcerem cum certis cameris, in Turri Soldani almæ urbis, et facto cum eo calculo expensarum hujus modi ascendit in totum ad summam florenorum ducentorum septuagintanovem, ad rationem decem carlenorum pro quolibet floreno et carlenorum quatuor . . . » (A. S. V., Divers. Cam., 1489-1491, fol. 189 v°).

1492, 28 giugno. « Prudenti viro magr̄o Petro Maraccano architectori, salutem etc. Cum facto tecum computo et calculo de omnibus et quibuscunque laboreriis per te factis usque in præsentem diem ad instantiam cameræ apostolicæ et pro ea tam apud Turrim Soldani quam circa amatonatum plateæ Agonis, et pontis Castri S. Angeli et computatis quibuscunque pecuniarum quantitatibus per te præmissorum laboreriorum occasione a dicta Camera acceptis et habitis, debeas ab eadem Camera pro residuo et complemento totius pretii ab eadem occasione debiti adhuc habere summam duc. nonaginta de carlenis x pro quolibet ducato et b. 72 . . . » (A. S. V., Divers. Cam., 1491-1492, fol. 104 e v°).

LA TOR DI NONA.

1487, 28 maggio. « De mandato facto die III novembris flor. nonaginta sex de camera custodibus hospitalis S^ti Joannis Lateranensis pro pensione quatuor annorum Turris Nonæ inceptorum de mense Augusti 1483. Numeratos Georgio Albini eorum procuratori ». (A. S. V., Intr. et Ex. Cam., 1486-1487, fol. 236 v°).

L'UNIVERSITÀ.

Si attribuisce ad Innocenzo VIII il progetto di ricostruire l'Università di Roma. (Renazzi, t. II, p. 196).

D.

Lavori eseguiti fuori di Roma.

ARGNANO E CORCHIANO.

1485, 21 marzo. « De mandato facto die 3 dicti florenos decem de karl. x pro flor. dño Bartholomeo de

[1] I restauri intrapresi sotto Innocenzo VIII negli edifici antichi sono stati descritti nelle mie *Antiquités de la ville de Rome*.

Perusia pro expensis factis in cameris arcium Corchiani et Arignani ». (Arch. Secr. Vat., Intr. et Ex. Cam., 1484-1485, fol. 192 v°).

AVIGNONE.

Parecchi lavori furono eseguiti in questa città per ordine d'Innocenzo VIII come dimostrano le sue armi che si vedevano sulla porta esteriore che dava sul ponte (a destra, quelle del legato della Rovere; a sinistra, quelle della città) e sopra una torre tonda, la prima dopo la porta del Rodano (Biblioteca d'Avignone, *Fondo Massilian*, n. 17, fol. 166).

CIVITAVECCHIA.

Una lunga serie di brevi e di documenti di contabilità si riferiscono ai lavori del porto e della cittadella di Civitavecchia. I nostri documenti che debbono ravvicinarsi a quelli pubblicati dal Frangipani, [1] ci fanno conoscere una serie di versamenti effettuati nelle mani di Lorenzo da Pietrasanta dal 1484 al 1492. [2]

1489, 20 maggio. « Mag.^{ro} Lazaro de Civitavetula florenos viginti quatuor de carlenis x pro floreno pro diversis laboribus factis in arce Civitævetulæ ex ordinatione dictæ cameræ ». (M. 1489-1492, fol. 95 v°).

1492, 6 luglio. « Prudenti viro magistro Laurentio de Petrasancta architectori salutem, etc. Quia visis et diligenter examinatis per R. patrem d. G. Blondum Apostolicæ cameræ clericum, et commissarium ad id specialiter deputatum, computis tuis in quodam bastardello longo corio albo cohoperto, per te descriptis et annotatis et in eadem camera medio tuo juramento exhibitis super expensis per te solutis et factis circa subductionem sex galearum S. Cruciatæ ex mari in lictus juxta porticiolum et arcem Civitævetulæ, et præparationem loci ac tecturam ejusdem, necnon circa evacuationem dicti porticioli, qui erat ob vetustatem ceno coagerato repletus, repertum est expensas hujusmodi ascendere ad summam novem milium centum et tredecim flor. de bayiochis 75 pro quolibet fl. et b. 57.

« Introitum vero pecuniarum, quæ ex diversis locis et per diversas personas ad manus tuas pervenerunt similiter repertum est ascendere ad summam septem milium centum et septuagintaocto flor. de bay. 72 pro quolibet fl. et b. 16, et sic exitum expensarum hujusmodi compertum est superare introitum in fl. mille noningentis triginta quinque ad rationem 75 b. pro quolibet fl. et bay. 41, prout plenius ex relatione et subscriptione dictornm computorum per eundem d. Gasparem in eadem camera factis et in dicto libro nôtatis apparet, etc. » (A. S. V.).

1484, 9 ottobre. « Ven. fratri locumtenenti legati et dilecto filio thesaurario provinciæ nostræ patrimonii. Innocentius papa VIII ven. frater et dilecte fili, salutem, etc. Dedimus vobis facultatem superioribus diebus per aliud breve nostrum investigandi et revidendi omnes et singulas quoruncunque malleficiorum in locis istius provinciæ nostræ commissorum condemnationes, illasque exigendi seu exigi faciendi, necnon super illis componendi, quemadmodum vobis melius expedire videretur. Commisimus etiam ut pecunias quæ ex his reperirentur hactenus exactæ et successive exigerentur dilecto filio Laurentio de Petrasancta pro construendo portu terræ nostræ Civitævetulæ consignaretis, prout in ipso Brevi latius continetur. Nunc autem cum deputaverimus castellanum arcis illius terræ dilectum filium Ilarium Gentilis, domesticum nostrum, virum prudentem .... et nobis carum qui poterit fabricæ portus illius melius intendere, volumus et vobis per præsentes mandamus ut pecunias condemnationum hujusmodi de cætero præfato Ilario, et non ipsi Laurentio aut alteri cuiquam consignetis, cum quo etiam vos adesse et videre poteritis quod hujusmodi pecuniæ integre et utiliter in fabricam dicti portus convertantur... Datum Romæ, etc. ». (Arch. Secr. Vat., Brevia Sixti IV, 1482-1484 e 1492-1503, n. 17, fol. 43).

1485, 29 aprile. « Veni fratri locumtenenti legati et dilecto filio Thesaurario provinciæ nostræ patrimonii. Innocentius papa VIII Ven. frater et dilecte fili, salutem, etc. Commisimus alias vobis ut investigaretis et revideretis omnes et singulas quoruncunque maleficiorum in locis istius nostræ provinciæ commissorum condemnationes, illasque exigeretis seu exigi faceretis ad effectum ut pecuniæ illæ in fabricam portus nostri Civitævetulæ exponerentur, prout in alio Brevi nostro plenius continetur. Et cum desideremus fabricam illam continuari denuo vobis injungimus et mandamus ut omni diligentia in exactione talium pecuniarum utamini, easque tam exactas quam exigendas in posterum dilectis filiis Ilario Gentili, cubiculario nostro et arcis nostræ Civitævetulæ castellano, ac Laurentio de Petrasancta, quibus fabricæ dicti portus curam demandavimus, successive consignetis, diligenter advertentes ut in fabricam dicti portus utiliter et integre convertantur. Volumus pariter ut homines dictæ provinciæ ad præstandum necessarias operas pro hujusmodi fabrica ad requisitionem eorundem Hylarii et Laurentii, prout illi necessarium duxerint, inducatis, moneatis et si opus fuerit compellatis. In contrarium facientibus non obstantibus quibuscunque. Datum Romæ, apud Sanctum Petrum, sub annulo piscatoris, etc. ». (Arch. Secr. Vat., Brevia Sixti IV, 1482-1484 e 1492-1503, fol. 61 e v°).

1485 (senza indicazione di data). « Ad mastro Lorenzo de Petrasancta preposto alla fabrica del portu de Civitavecchia, adi VII de septembre, ducati 50 del retracto de' maleficii applicata alla detta opera. D. 50 ». (Reg. Tes. Patrimonio, 1485-1486, fol. 137).

1485 (?). « Ad misser Hilaryo Gentile castelano de

[1] *Storia di Civitavecchia*, p. 124-129.

[2] Archivio di Stato di Roma, Archivio Seg. Vaticano, Intr. et Exil. Cam., 1488-1489, fol. 179; Brevia, 1482-1484, 1492-1503, fol. 43 v°. Reg. Tesoreria dal Patrimonio, 1483-1484, ff. 151-153, 1484-1485, fol. 137 v°, 1485-1486, fol. 137.

Civitavecchia et mastro Lorenzo di Petrasanta fabriciatore del portu adi x magio ducati quaranta del retracto de' maleficii. D. 40 ». (Reg. Tes. Patrimonio, 1484-1485, fol. 137 v°).

1488, 29 novembre. « Ad exitum de mandato facto die 24 dicti pro retineatis flor. decem de karl. x pro flor. pro totidem per ipsum depositarium ex ordinatione Cameræ solutis pro reparatione portarum Civitævetulæ per manus Martini de Strata ». (Arch. Secr. Vat., Intr. et Ex. Cam., 1488-1489, fol. 179).

1489, 23 maggio. « De mandato facto XI aprilis per introitum et exitum flor. triginta octo de karl. x pro flor. S^{mo} D. N. pro expensis extraordinariis pro totidem quos D. Leonardus Cibo commissarius exposuit in relectione campanæ arcis Civitævetulæ et reparatione salæ dictæ arcis. Ad introitum a dicto Leonardo in præsenti libro fol. 70 ». (Arch. Secr. Vat., Intr. et Ex. Cam., 1488-1489, fol. 206 v°).

CORNETO.

1490, 19 novembre. « Barnabæ Carregha, dohanerio tractarum patrimonii pro communitate Corneti. Visis in Camera apostolica literis apostolicis quarum vigore communitati civitatis Corneti quolibet anno tracta ducentorum et quinquaginta modiorum grani molendinorum ipsius civitatis et singulis anuis in perpetuum convertendo pecunias tractarum hujusmodi in reparatione murorum et aliis necessitatibus dictæ communitatis, prout in eisdem literis præsertim fe. re. Sixti papæ IIII continetur.

« Cum intellexerimus pontem fluminis Minionis ruptum in grave damnum civium illorum et aliorum locorum circumstantium ac etiam pro interesse dohanarum: qui quidem pons restaurandus est ex eisdem pecuniis. Ideo tam vigore dictarum literarum apostolicarum quam etiam de speciali mandato, etc., autorictate, etc., communicato, etc., præsentium tenore committimus et mandamus tibi quatenus pecunias dictarum tractarum, videlicet pro præsente anno 1490 et etiam futuro anno 1491 in reparatione et pro ædificio dicti pontis juxta ordinationem priorum dictæ civitatis solvas et disponas de eisdem ita quod in ipsum ædificium dumtaxat et non in alium usum pecuniæ ipsæ exponantur. Quod autem sic solves in computis tuis et dictæ dohanæ admitti mandamus, etc. ». (Arch. Secr. Vat., Divers. Cam., 1489-1491, fol. 236).

IESI.

Il documento riprodotto qui sotto fornisce qualche nuovo dettaglio sulla costruzione della cittadella di Iesi, lavoro al quale il celebre architetto ingegnere fiorentino, Baccio Pontelli, mise mano nel 1488.[1] Vediamo in esso che il prezzo fissato per la costruzione era di 6000 fiorini (di 40 bolognini) e che il lavoro non era ancora terminato nel 1491.

1491, 29 aprile. « Spectabili viro Michæli Bechuti mercatori florentino, etc. Volentes, ut tenemur, voluntatem et mandatum S^{mi} D. N. efficaciter adimplere, et prout in mandato cujus tenor talis est, videlicet: Innocentius papa VIII. Cum dilecti filii communitas et officiales civitatis nostræ Exii,[1] provinciæ nostræ Marchiæ anchonitanæ, ad quasdam compositiones et capitula cum Ven. fratre Johanne Episcopo Coronensi, tunc dictæ provinciæ locumtenente, devenerint et inter cætera promiserint et se solemniter obligaverunt ad solvendum pro ædificio arcis civitatis ejusdem summam florenorum sex milium de bol. quadraginta pro quolibet floreno monetæ ejusdem provinciæ, et infra duos annos, die quinta mensis februarii proxime præteriti inceptos, de tempore in tempus, prout in quodam publico instrumento desuper confecto plenius continetur. Sed quia pro manutentione civitatis ejusdem necesse est ut dicta arx quantocitius erigatur et perficiatur, et propter ea summa ipsa exigenda, ut ipsius ædificium habilius ad effectum perducatur.

« Idcirco cum dilectus filius Michael Beccuti mercator florentinus curiam nostram sequens, ex voluntate nostra pro dicta communitate hujusmodi summam sex milium florenorum de propriis suis pecuniis nobis et Cameræ nostræ mutuatus solverit, dilecto filio Baccio Pontelli, muratori sive architectori et arcis ejusdem magistro, qui dictam arcem brevi tempore perficere promisit, et ut deliberato nostra desuper facta suum sortiatur effectum, harum serie eisdem communitati et officialibus mandamus quatenus juxta formam promissionis et obligationis eorum ac dicti instrumenti se erga dictum Michaelem obligent qua obligatione per eos ut supra facta censeantur liberati a prima obligatione de qua ut supra, ac summam prædictam florenorum sex milium pro ædificio dictæ arcis solvendorum, dicto Michaeli sive Roberto de Castilione civi florentino nomine ipsius Michaelis et ab eo deputando de tempore in tempus solvant et solvi faciant efficaciter in satisfacionem summæ prædictæ. Datum Romæ, in palatio apostolico, die (*in bianco*) mensis aprilis MCCCCLXXXX primo, pontificatus nostri anno septimo ». (A. S. V., Divers. Cam., 1489-1491, ff. 308-309).

LA MAGLIANA.

I lavori eseguiti per ordine d'Innocenzo VIII alla Magliana sono troppo conosciuti perchè sin necessario d'insistere qui. I primi tra loro sembrano anteriori alla sua intronizzazione. Infatti nel 1484, dopo l'elezione del nuovo papa, Infessura registra il rumore in seguito al quale avrebbe ceduto al cardinale di Parma « palatium Sancti Johannis della Magliana, una cum omni ejus ædificio » (p. 172).

[1] GIANANDREA, *Il palazzo del comune di Iesi.*

[1] Il vero nome latino di Iesi è: *Aesium.*

1487, die jovis, 31 et ultima maii. « R.mus D. cardinalis Ascanius invitavit præfatum Illus. ducem ad palatium Magliani trans Tiberim per quinque miliaria ab Urbe distans, et ordinata fuit venatio cervorum in campo Merulo, ubi maxima multitudo curialium convenit; interfuerunt etiam plures ex RR^mis^ D. D. Cardinalibus, videlicet Parmensis, de Sabellis, Columna et Ascanius: fuit tamen unicus et solus cervus captus et unus capriolus ». (Burchard, *Diarium*, ed. Thuasne, tom. I, p. 266).

1490, 26 marzo. « Flor. ducentos auri de mandato facto die 12 martii mag.^ro^ Gratiæ Dei mag.^ro^ murorum pro fabrica quam facit ad Maglianam, sibi numeratos ». (A. S. V., Intr. et Ex. Cam., 1489-1490, fol. 201).

1492. « Et cum semel papa Alexander destinasset ire et prandere in palatio Sancti Joannis della Magliana, dudum per Innocentium constructo et ornato ». (Infessura, p. 284. Vedere inoltre, sulla Magliana, S. dei Conti, *La storia de' suoi tempi*, tom. II, p. 29; *Il Buonarroti*, 1866, p. 119).

MENTANA.

Il « castrum Lamentana » (civitas Nomentana) fu demolito nel 1486 per ordine d'Innocenzo VIII (Infessura, pp. 197-198; Nibby, *Analisi storico-topografico-antiquaria della carta dei dintorni di Roma*, p. 413, Roma, 1837).

OSIMO.

La cittadella d'Osimo è, come quella di Iesi, opera di Baccio Pontelli. Sotto gli ordini di questo abile architetto ingegnere lavoravano due intraprenditori, dei quali i documenti riprodotti qui sotto ci fanno conoscere i nomi: « Johannes Dominicus Antonelli et Vincentius magistri de Incomorio (muratores) ». La spesa pei lavori di muratura, della quale erano incaricati, passò 21,000 fiorini delle Marche.

1489, 23 dicembre. « (Ad Thesaur. Marchiæ). Dignus est operarius mercede sua. Proinde ex deliberatione in Camera apostolica facta de mandato, etc. autorictate, etc. præsentium tenore vobis committimus et mandamus quatenus de pecuniis istius Thesaurariæ solvatis spectabili viro Johanni Antonio de Garibaldis de Janua, dudum commissario super fabrica arcis Auximanæ, salarium suum pro tempore quo se in dicta arce et commissione exercuit et pro ea quantitate pro qua solutum fuit ser Francisco de Macerata primo commissario in dicta fabrica. Ita quod omnino huic satisfactum sit, non obstante quod præcessori suo solutum fuerit fortasse aliter. Quod autem sic solvetis in computis vestris etc., admitti mandamus, etc. ». (Arch. Secr. Vat., Divers. Cam., 1489-1491, fol. 67 v° e 68).

1491, 4 marzo. « Locumtenenti et Thesaurario Marchiæ. Mictimus vobis acclusum mandatum manu S. D. N. Papæ signatum, in quo continetur mutuum 2250 ducatorum per Michaelem Beccuti mercatorem florentinum in romana curia factum Suæ Sanctitati, cujus quantitatis 2000 duc. in fabrica arcis Auximi convertenda (*sic*) sunt: Eadem vero summa 2250 duc. restitui debet ipsi Michaeli ex tractis grani et malleficiis istius provinciæ, prout in dicto mandato plenius continentur ». (Arch. Secr. Vat., Divers. Cam., 1489-1491, fol. 285).

1493, 20 giugno. « Discretis viris magistris Jo. Dominico Antonelli et Vincentio mag.^ri^ Antonelli de Incomorio muratoribus, salutem, etc. Cum conduxeritis alias fabricas civitatis Auximi in provincia Marchiæ et inter cætera promiseritis et conveneretis pro qualibet canna muri flor. quatuor et bon. 4 et pro qualibet canna fonce (*sic*) flor. tres monetæ Marchiæ habere pro mercede vestra, prout constat publico instrumento superinde edito: Et viso computo vestro in Camera apostolica producto et per R. P. dñum protonotarium de Nigris, ipsius cameræ clericum et commissarium ad id specialiter deputatum, examinato et relato, compertum sit vos fabricasse in dicta arce cannas muri quatuor milia quadringentas octuaginta duas et pedes 20, quæ constituunt ad rationem prædictam florenos similes vigintimilia sexdecim et bon. 23 $^1/_2$, nec non cannas fonce (?) illis defalcatis quas communitates quædam fecerunt sexcentum octo et pedes 514 (*sic*), quæ ad supradictam rationem aciunt similes flor. mille octingentos vigintiquinque bon. 21 $^1/_2$, constituentes in totum flor. similes XXI^m^ XIII^c^ XLI bon. 35. Pro quibus vos habuisse pariter compertum est similes flor. decemseptem milia noningentos unum, bon. 17, quibus computatis et deductis liquido constitit, prout constat vos restare habere ex hujusmodi computo flor. tria milia noningentos quadraginta et bon. 40 similes.

« Nos igitur vestræ super hoc securitati oportune providere volentes vos in dictis III^m^ VIII XL flor. et bon. 40 veros Cameræ apostolicæ creditores ipsamque cameram vobis in dicta quantitate efficaciter obligatam, auctoritate, etc., facimus et declaramus ejusdem cameræ bona propterea obligamus. Datum, etc. » (A. S. V., Divers. Cam., 1492-1495, fol. 129 e v°).

PERUGIA.

1485, 31 marzo. « Universis, etc. Cum alias Urbanus Vegerius vicethesaurarius perusinus ex commissione Cameræ apostolicæ magistro Gasparrino civi perusino architectori, ratione certorum ædifitiorum per eum pro ipsa Camera in partibus illis factorum, ac etiam certarum expensarum similiter factorum ascendentium ad summam florenorum CCCCLIII et sol. LXXX monetæ novæ marchianæ, cujus summæ dictus Gasparrinus adhuc creditor existebat pro concurrenti æstimatione crediti hujusmodi, in solutum et pagamentum ac pro integra satisfactione tradidisset et consignasset tenimentum terræ partim silvatum et partim laborativum in territorio Montoni in vocabulo *le Lame di Ripa*, Civitatis Castelli diocesis, cui ab uno fines sunt... Et interim præfata communitas conducit et in effectum recipit dictum tenimentum a dicto Gasparrino per tempus dictorum quinque annorum sub respontione XVIIII salmarum grani eidem quotanvis tempore collectarum, tradendarum et solvendarum

in civitate Perusii, soluto per dictum Gasparrinum medio carleno pro vectura cujuslibet salmæ... ». (Arch. Secr. Vat., Divers. Cam., 1484-1486, fol. 134 e v°).

TERRACINA.

1489, 30 dicembre. « De mandato facto.... (*sic*) flor. viginti de Camera, b. 65, per introitum et exitum d. Dominico Cibo, castellano arcis Terracinæ, pro certis expensis factis in dicta arce Terracinæ, ad introitum dño Bernabe (*sic*) Carrega thesaurario Campaniæ [in] præsenti fol. 36 ». (A. S. V., 1489-1490, fol. 180 v°).

TOLFA.

1489, 29 marzo. « R.do P. Domino Johanni Alimerto de Nigris, apostolico prothonotario, Cameræ apostolicæ clerico, ac alumeriarum gubernatore, etc. Ut deliberatio Cameræ apostolicæ pro reparatione arcis Tulfæveteris adimpleatur, et cum constet quod communitas dicti Castri Tulfæveteris pro subsidio dictæ Cameræ teneatur in ducatis ducentis quinquaginta, ad rationem septuaginta duorum baiochorum pro ducato, prout apparet in libris dictæ cameræ, assignamus vobis et assignari mandamus dictam summam ab ipsa communitate pro anno præterito et præsenti, videlicet pro paghis mensium maii et septembris proximo futurorum, eidem cameræ debitam exponendam per vos in reparationem arcis prædictæ.... ». (A. S. V., Divers. Cam., 1487-1488, fol. 257 v°).

VITERBO.

1486. « Fabrica de novo palazo in Viterbo de dare adi xv de septembre 1486 ducati 15 pagati ad Franceseo de Corne Salata per tiratura de legni ». Altre spese per scale, volte, legnami, in tutto ducati 61.68 (Reg. Tes. Patrimonio, 1486-1487, fol. 132).

E. Müntz.

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI

WILHELM BODE — **Die italienische Plastik** (Handbücher der königlichen Museen zu Berlin). — Berlin, W. Spemann, 1891.

Scopo della Raccolta di questi Manuali è d'illustrare pel pubblico i tesori d'arte esposti nei Reali Musei di Berlino, ricchissimi d'esemplari d'ogni età e d'ogni scuola nelle varie manifestazioni dell'arte, ed ordinati scientificamente in modo che anche un profano può trarne utili ammaestramenti.

Il volume di cui ci occupiamo, mentre serve di *Guida* al visitatore delle sculture italiane esistenti nei detti Musei, è in pari tempo una compendiosa storia della plastica italiana, trattata con mirabile concisione e chiarezza e con metodo rigoroso e strettamente scientifico.

Poichè il ch. Autore, prendendo il motivo dagli esemplari raccolti ne' Musei di Berlino, ferma la considerazione del visitatore e degli studiosi in genere intorno allo sviluppo della plastica italiana dai primi tempi del cristianesimo fino alla reazione contro il barocchismo, avvenuta specialmente per opera di Antonio Canova, e determina quindi con finissima analisi i differenti caratteri delle varie scuole sorte in Italia e dei singoli artisti, quando appunto l'arte, liberatasi dal convenzionalismo che fino al secolo XIII l'aveva tenuta più o meno inceppata e resa incapace di riprodurre belle forme plastiche, attinse nuova vitalità dallo studio dell'antico e del vero, così che ogni artista ebbe aperto dinanzi a sè un vasto campo per trovarvi nuove ispirazioni entro la cerchia pure ampliata dell'ideale cristiano, e per imprimere alle composizioni ed a ciascuna figura il proprio sentimento, il proprio stile, unitamente al carattere etnico della regione in cui viveva e dell'ambiente che il tempo continuamente modificava.

Donde i frequenti riscontri coi lavori plastici che sono riconosciuti e possono assegnarsi a ciascun autore, esistenti in luoghi diversi, e, com'è naturale, specialmente in Italia; donde l'ordinata esposizione dell'opera delle varie scuole e de' singoli scultori che le illustrarono, svolta bensì con severa parsimonia di frasi, ma contenente tutto il corredo delle nozioni a cui, e principalmente per opera del Bode medesimo, è arrivata la critica fino ad ora; donde finalmente un lavoro che può davvero considerarsi come una sintesi, per quanto è adesso possibile completa, della plastica italiana.

Il Manuale che consta di 190 pagine in caratteri elzeviriani fitti e chiari, ed è illustrato da molte incisioni in fototipia eseguite e tirate con gran diligenza e nitidezza, non costa che poco più di L. 1.50.

Quando in Italia si farà qualche cosa di simile per diffondere la conoscenza della storia dell'arte nostra, ora così poco curata, come se l'arte non deva essere tenuta come una delle più grandi manifestazioni della civiltà d'un popolo, ed i capolavori delle arti figurative non siano in Italia degni per lo meno della stessa considerazione ed ammirazione che siamo soliti di tributare ai capolavori della letteratura?

Quando i nostri Musei, così riboccanti di tesori artistici, potranno essere ordinati con criteri scientifici ed illustrati in modo che anche i profani, ma specialmente le persone colte, possano dalla visita di essi formarsi un'idea abbastanza esatta dell'importanza che la storia dell'arte deve tenere nella coltura in generale?

Finora, in Italia, la maggior parte di quelli che credono di parlare dell'arte del nostro Rinascimento, è affatto priva di serietà, e non fa che retorica e spropositi; gli artisti stessi non essendosi formato un giusto concetto dello sviluppo dell'arte antica, perchè non si sono mai curati di studiarla con amore, e di raffrontare tra loro opere di varie scuole, di vari autori e di varie età, giudicano talvolta quali capolavori produzioni di scarso merito, mentre non riconoscono la immensa superiorità di altre; non arrivano poi ad intendere l'importanza che anche un'opera per sè mediocre potrebbe avere come anello di congiunzione o come punto di partenza nello svolgimento d'una scuola capace di dare in seguito frutti meravigliosi. Ne nasce quindi il deplo-

revole fatto che, mentre i pseudo-critici non si sono accorti, nè si accorgono o non badano, dell'esodo dall'Italia di opere importantissime, fanno invece il chiasso per altre che nel patrimonio artistico nazionale hanno un valore imponderabile, quando per caso dal di fuori se ne strombazzi calcolatamente ai quattro venti un rarissimo pregio.

Sarebbe tempo che questo stato di cose finisse, e che anche in Italia si incominciasse a fare per la conoscenza della storia dell'arte del Rinascimento come si fa nelle altre nazioni civili, in cui c'è chi la insegna con metodo scientifico, come un ramo qualsiasi delle discipline filologiche, nelle Università.

Intanto mi parrebbe assai utile che libri, come quello di cui ho parlato, fossero tradotti e diffusi.

N. B.

Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde (königl. Museen zu Berlin). — Berlin, W. Spemann, 1891.

I Reali Musei di Berlino, come sono i più bene ordinati, sono anche illustrati nel modo più opportuno e con scientifica scrupolosità.

Il Catalogo delle pitture, che contiene anche una pianta delle Reali Gallerie, 35 pagine ove sono raccolti i *fac-simili* delle varie segnature autentiche de' nomi degli artisti che trovansi ne' quadri esistenti nelle Gallerie stesse, ed utilissimi indici, può veramente considerarsi come un lavoro perfetto nel suo genere, e tale da apportare il massimo giovamento agli studiosi.

Esso procede alfabeticamente secondo il nome degli autori d'ogni nazione; ogni autore è presentato con una compendiosa indicazione biografica in cui è accolto il succo delle conclusioni a cui sinora è arrivata la critica storico-artistica; per ogni autore son descritti i quadri che nelle dette Gallerie gli appartengono o gli si possono con ogni probabilità attribuire, e brevemente, con la stessa precisione matematica usata per le biografie e le descrizioni, son notati i caratteri, le misure e la storia di ogni dipinto, e sono pur riportate e decifrate le iscrizioni che in parecchi vi si riscontrano.

La materia è distribuita colla più rigorosa e mirabile economia, senza eccedenze nè mancanze, onde il Manuale potrebbe proporsi come modello per lavori di simil genere, proficui in sommo grado tanto per gli studiosi quanto anche per tutti i profani visitatori di Musei, i quali, ove si sentissero stimolati a porre la loro attenzione su qualche oggetto artistico, troverebbero in siffatti Cataloghi la bussola per orizzontare nel miglior modo possibile il loro giudizio, ed uscirebbero dai Musei colla persuasione che la loro visita non è stata un perditempo.

In Italia si sente ancora il bisogno, sia del buon ordinamento delle Gallerie, sia di buoni Cataloghi che guidino con retti giudizi i visitatori.

Ha ottimamente cominciato il prof. Adolfo Venturi nella *Collezione Edelweiss*, pubblicata dalla Società Laziale, a indicare con sicurezza le cose notevoli nelle Gallerie di Roma; sì che ora possiamo girar sicuri attraverso ai dipinti del Campidoglio, della Farnesina e del Vaticano. Ci auguriamo ch'egli ci guidi presto con altre simili pubblicazioni anche in mezzo ai dipinti di altre raccolte.

E. A.

Carlo Fumagalli, Diego Sant'Ambrogio, Luca Beltrami. — **Reminiscenze di storia e d'arte nel suburbio e nella città di Milano,** con 50 tavole in eliografia. — Milano, 1891, ediz. di n. 200 esemplari.

È uscita la prima parte di un'opera che consterà di 3 volumi, dedicata alla illustrazione delle memorie artistiche poco note sparse nel suburbio e nell'interno della città di Milano.

Questo primo volume si occupa del *Suburbio*, cioè di edifici e traccie d'arte ancora sussistenti nel circuito di circa dieci chilometri intorno a Milano, comprendendo 19 monografie, nelle quali sono, con somma diligenza, illustrate, tanto storicamente quanto artisticamente, la *Cascina Mirabello*, il *Castello di Casago*, la *Chiesa di S. Maria* in Monzoro, la *Cascina Bolla*, un *Camino riccamente decorato* del secolo XVI nella casa De Vecchi a Palazzolo Milanese, la *Cascina Pozzobonelli* nei Corpi Santi di Porta Orientale, il *Fabbricato della Bicocca* presso Niguarda, la *Chiesa Rossa* presso la Conca Fallata, la *Cascina Fasana II* presso la Bullona (Corpi Santi di P. Tenaglia), la *Crocifissione e i dipinti a fresco della Badia di Viboldone*, i *Graffiti ornamentali e gli avanzi del chiostro e dei locali della foresteria* nella Badia di Chiaravalle, due *Camini sontuosamente decorati di Vigentino e della Fattoria di S. Romano* presso Trenno, la *Cascina Palazzo* presso S. Cristoforo, il *Castello di Cassino Scanasio*, l'*Oratorio di Vimodrone*, il *Castello di Tolcinasco, già dei d'Adda*, la *Chiesetta di S. Rocco* presso la Simonetta, il *Palazzo della Simonetta*.

Cinquanta bellissime tavole in eliotipia dello stabilimento Calzolari e Ferrario, le quali dimostrano come anche in Italia si possa oramai, nei processi fotomeccanici usati per l'incisione, competere colle altre nazioni, riproducono i monumenti accennati tanto nello insieme, quanto nei più notevoli particolari; alcune incisioni tratte da disegni di Luca Beltrami adornano anche le pagine del testo, a cui è posta innanzi una tavola che presenta la *planimetria-itinerario* delle indicate località.

Lo scopo dell'opera è chiaramente determinato dalla Prefazione che non possiamo fare a meno di dare qui per intiero, perchè piena di acute osservazioni e di utili ammaestramenti:

« Se il secolo che sta per finire potrà essere giudicato piuttosto severamente per la deficienza di quel sentimento estetico, che in altri tempi era così diffuso nelle masse sociali, sarà giustizia però riconoscere al-

l' epoca nostra il merito di aver tentato di ravvivare questo senso estetico col riprendere il filo interrotto delle tradizioni artistiche mediante lo studio minuzioso di tutte le memorie del passato, anche d'importanza secondaria, che per lungo tempo rimasero troppo neglette.

« Si può spiegare facilmente come, sino ad oggi, non siano state studiate con grande passione le traccie minori del nostro passato artistico; queste, finchè si conservarono numerose e disseminate ovunque, formavano semplicemente, colla loro continuità, il fondo dei monumenti di maggiore importanza, e su questi veniva a concentrarsi tutta l'attenzione. Ma, dacchè per l'azione del tempo, e per quella più fatale ancora degli uomini, tutta questa ricchezza di manifestazioni artistiche si ridusse a poche e sparse traccie, mutilate e cadenti, l'interesse di queste si trovò accresciuto, a quello stesso modo che per la storia è venuta acquistando valore ed importanza eccezionale qualunque pergamena sfuggita al disperdimento e alla distruzione delle memorie del nostro passato.

« Non è quindi un cómpito così modesto, come può a primo aspetto essere giudicato, il proposito che ci prefiggiamo di illustrare tutto quanto costituisce un ricordo del nostro patrimonio artistico, senza dimenticare le traccie più tenui ed in apparenza insignificanti. Se i grandi monumenti ci ravvivano nella mente, a grandi linee, i periodi più salienti della nostra storia, le memorie artistiche minori ci permettono di stabilire la continuità di quelle linee, e di coglierne meglio il significato, al modo stesso che qualche documento, all'apparenza affatto secondario, ha potuto più di una volta gettare nuova luce sopra alcuni punti essenziali della storia.

« Così, mentre la cattedrale, il palazzo del Comune, o la rocca ci affermano la volontà di un popolo, o di un principe in momenti storici eccezionali, il piccolo oratorio, la villa o la modesta abitazione rurale ci ricostituiscono la vita sociale d'altri tempi in quei periodi normali che ci debbono riuscire non meno interessanti, perchè vanno considerati come i periodi di incubazione dei grandi rivolgimenti nelle manifestazioni dell' arte.

« I caratteri fondamentali dell' arte lombarda si palesano nettamente nei cospicui monumenti che giunsero sino a noi: ma è solo dallo studio del materiale artistico d' importanza secondaria, ancora sparso sul nostro territorio, che si può rintracciare il filo delle evoluzioni che l' arte ha compiuto. Come mai sarebbe possibile riannodare ad esempio i principî costruttivi ed i caratteri decorativi delle navate nella chiesa di Santa Maria delle Grazie in Milano, con quelli così diversi della parte absidale della stessa chiesa, costrutta pochi anni dopo le navate, se si avessero a trascurare le traccie degli edifici sorti in quel breve periodo di tempo, e dai quali solo si può rilevare il rapido lavorio di trasformazione dallo stile archiacuto a quello del rinascimento? Ed è appunto nelle costruzioni minori che si può con maggiore facilità riscontrare quali siano gli elementi che hanno principalmente influito sopra quelle continue trasformazioni dell'arte, che troppo spesso consideriamo come evoluzioni puramente decorative. Oggidì nelle caratteristiche di un determinato stile si sa rilevare giustamente l'influenza esercitata da quell'elemento fondamentale che è il materiale costruttivo, alla cui natura si trovano di necessità subordinate tutte le caratteristiche della mano d'opera, e quindi della decorazione: ora è precisamente il materiale costruttivo predominante nell'arte lombarda, il laterizio, quello che regola lo svolgimento dello stile dal secolo IX sino al XVI.

« La facilità di procurarsi, nella vallata del Po, un materiale laterizio di buonissima qualità, contrapposta alla scarsità di cave di pietre adatte alla costruzione, ha costituito la nota predominante dell' architettura lombarda. Le costruzioni primitive, dopo aver esaurito i marmi e le pietre provenienti dalle rovine di antichi edifici, dovettero, in mancanza di cave vicine e di fronte alle difficoltà dei trasporti, utilizzare quei massi erratici di cui il periodo glaciale aveva abbondantemente cosparso il piano lombardo; e per qualche tempo nell'organismo costruttivo e decorativo, quelle pietre — malgrado la svariata loro natura, poco adatta generalmente a subire una lavorazione minuta — poterono essere assimilate nelle costruzioni: e così si ebbe la pietra impiegata assieme al laterizio più che altro come materiale costruttivo anzichè decorativo, giacchè le poche ornamentazioni ricavate nella pietra dovettero accontentarsi del semplice effetto di un bassorilievo. Coll' ingentilirsi della struttura organica degli edifici, e quindi anche delle forme decorative, lo stile lombardo dovette rinunciare all'impiego di quelle pietre troppo ribelli ad un lavoro più minuto, per ricorrere quasi esclusivamente al materiale laterizio, il quale, per la sua particolare natura, poteva assecondare mirabilmente il continuo sviluppo delle forme decorative; e così si arrivò a quel periodo fiorito dell'architettura lombarda, durante il quale la terracotta fu, si può dire, il solo elemento su cui si basò l'organismo statico e il concetto decorativo.

« Finchè qualche pezzo di pietra, o di marmo si era interposto, anche disordinatamente, nelle ampie superfici di laterizio, la viva colorazione della terracotta potè giovarsi del contrasto colla tonalità della pietra: ma quando questa si trovò quasi eliminata, la nota eccessivamente monocromatica della terracotta obbligò a ricercare un partito di decorazione sussidiario, che avesse a rompere la monotonia d'effetto prodotta dal laterizio: ed ecco quindi spuntare l'altro elemento fondamentale dello stile lombardo, quello di una decorazione policroma, spiccante sopra il fondo smagliante di un semplice intonaco di calce, decorazione che seppe adattarsi e trasformarsi a tutte le evoluzioni dello stile. Sono dapprima semplici fascie di intonaco ricorrenti lungo

il lembo inferiore delle cornici in laterizio, in modo da accentuare il distacco di queste dalla superficie della parete: poi la fascia di intonaco invade il fondo della serie di archetti semplici od intrecciati che ricorrono lungo le cornici, in modo da accrescerne l'effetto: coll'estendersi sempre più di questo partito, si trovò che la tonalità del bianco intonaco si prestava a far spiccar tutta la massa decorativa delle finestre e delle porte: e quando queste superfici bianche cominciarono ad avere un grande sviluppo, si sentì la necessità di correggere la rozzezza e la semplicità dell'intonaco, dapprima con qualche graffito, poi con fascie di ornamentazioni policrome, la cui tonalità mirava a raccordare le due note dominanti del rosso e del bianco che continuamente si disputavano il campo. Intanto l'intonaco andava guadagnando sempre più spazio; si distendeva sulle vôlte dei porticati per attirarvi i riflessi di sole, rivestiva il fondo dei loggiati per dare risalto alle colonne e agli archi; finì col distendersi su tutte le superfici piane restringendo l'effetto cromatico della terracotta alle sole parti in rilievo. Questo continuo prevalere del partito decorativo basato sull'intonaco a calce, va però considerato anche come l'effetto del progressivo decadimento del metodo costruttivo in laterizio, decadimento dovuto alla fabbricazione meno accurata dei materiali ed alla mano d'opera sempre più affrettata e negletta: quando più non si seppe, o non si volle formare con materiali laterizi quelle membrature così accurate che poterono attraversare quasi intatte più di sei secoli, l'intonaco di calce non servì solo a dare risalto alla terracotta, ma tornò comodo a mascherare la negligenza della costruzione: poi venne il periodo in cui l'intonaco soffocò interamente la terracotta ed allora il materiale laterizio, malgrado gli splendori del suo passato, ritornò semplice materiale costruttivo, e fu il giorno in cui si spense ogni tradizione dell'architettura lombarda.

« I vari stadi di questa continua evoluzione della struttura decorativa nel nostro territorio, potranno essere facilmente riscontrati scorrendo le illustrazioni di questo primo volume, le quali si riferiscono ad edifici ed a traccie d'arte che ancora sussistono nel circuito di circa dieci chilometri intorno Milano, e cioè in quella zona che dovette di necessità sentire direttamente tutto l'influsso del maggior centro dello svolgimento artistico lombardo. Le costruzioni illustrate, nel mentre sono elementi che possono contribuire allo studio dei maggiori edifici che contemporaneamente a quello sorsero in città, possono riguardarsi come gli esempi più genuini per studiare l'indole dell'architettura lombarda ed arrivare all'intima conoscenza di questa: poichè queste memorie, sparse in mezzo al silenzio dei campi e spesso ravvivate dallo specchio delle risaie o dei canali, trovano nel fondo calmo e verdeggiante del paesaggio la nota complementare più propizia alla tinta vivace della terracotta e alla policromia che stacca sullo smagliante intonaco di calce.

« Poche sono ormai queste memorie, e troppo spesso mutilate: l'oratorio è trasformato in officina o legnaia, l'antico chiostro cadente è diventato un granaio od una stalla: la casa d'abitazione suburbana del xv secolo si riconosce a stento sotto gli adattamenti di una casa colonica: ma è appunto il lento ed incessante deterioramento di questi ricordi d'arte l'argomento più impellente che ci ha incoraggiati all'opera.

« E pensando come su qualcuna fra le memorie d'arte più salienti illustrate in questo libro, pesa già la minaccia di una imminente distruzione, sentiamo maggiormente la fiducia che quest'opera non riuscirà al tutto vana, assicurando almeno il ricordo delle epoche più splendide del nostro passato artistico.

« Lo studio di queste reliquie d'arte, le quali attestano come si possa con una estrema semplicità di mezzi raggiungere quella potenza di effetti decorativi che oggidì si va ricercando, e non sempre si ottiene malgrado l'eccessivo dispendio di mezzi, ha già avviato ad un indirizzo più logico la decorazione architettonica: e noi vediamo oggidì rifiorire alcune arti decorative locali inspirandosi agli esempi del passato, grazie alla lodevole iniziativa dei Bagatti-Valsecchi, del Bazzero, del Trivulzio, del Gnecchi, del Sessa e di altri appassionati cultori dell'arte nostra.

« Col volgarizzare questi ultimi riflessi di un periodo d'arte ormai lontano, e col registrare le memorie storiche indissolubilmente legate a questi avanzi, accompagnando le tavole grafiche con cenni descrittivi, che per gli edifici illustrati più importanti hanno raggiunto lo sviluppo di una vera monografia, noi ci lusinghiamo di poter ravvivare l'interesse cittadino intorno al nostro patrimonio artistico: e se a questo verrà assicurato per l'avvenire una tutela più efficace contro le incessanti minaccie di dispersione non sempre giustificate dalle vere esigenze della moderna civiltà, le nostre fatiche saranno largamente compensate ».

Noi speriamo che il desiderato compenso possa essere ottenuto, e vorremmo in pari tempo che molti studiosi seguissero, nelle rispettive città, l'esempio dei tre illustri milanesi, così degni della gratitudine di quanti amano l'arte e la storia del nostro Paese.

In tal modo si verrebbe a formarsi un criterio molto più giusto e largo dello sviluppo dell'arte nelle varie località, e del carattere speciale assuntovi da essa a seconda dei materiali e dei particolari usi di vita, e delle vicende storiche a cui ogni località è andata soggetta; in tal modo si verrebbe anche ad acquistare un'idea più determinata della grande ricchezza del patrimonio artistico nazionale.

Ma pochi, pur troppo, sono quelli che possano mettersi d'accordo per rintracciare tutti i monumenti del proprio paese degni di esser ricordati, e per illustrarli con tanta copia di notizie, con tanta larghezza e solidità di dottrina, con tanta determinatezza e profondità di analisi e di critica storica ed artistica, quanta ne mo-

strano i signori Carlo Fumagalli, Diego Sant'Ambrogio e Luca Beltrami, nell'opera di cui ci siamo occupati.

N. B.

La Regia Galleria Pitti in Firenze, testo di Adolfo Venturi. — Ad. Braun e Compagnia, fotografi editori, Dornach e Parigi, 1891.

Un lieto avvenimento per quanti amano l'arte antica è certo ogni pubblicazione che esca dalla Casa Braun. Le splendide riproduzioni fotografiche, rese inalterabili col processo del carbone, de' capolavori di pittura esistenti ne' grandi Musei d'Europa, porgono dinanzi al diligente sguardo di chi le esamini un'imagine la più completa possibile degli originali, e servono quindi mirabilmente per lo studio delle opere degli antichi maestri disperse qua e là in siti diversi e lontani.

Il Braun incomincia ora la pubblicazione delle pitture esistenti nella R. Galleria del palazzo Pitti a Firenze, e n'è uscitò il primo volume, il quale può, come tutti gli altri già dati in luce dalla stessa Casa, far fede della perfezione del metodo usato, del giovamento che ne può trarre lo studioso dell'arte antica, e del diletto che anche un profano, quando sia amante del bello, potrebbe provarne, mentre, seduto dinanzi al suo tavolino, passasse in rivista ad una ad una queste riproduzioni così fedeli e nello stesso tempo così magnifiche di antichi capolavori.

Questa volta la Casa Braun è stata anche assai felice nella scelta del signor Adolfo Venturi per la redazione del testo esplicativo, la quale, com'era da aspettarsi, è condotta con grande coscienza e non comune acume critico. Per ogni quadro riprodotto nella splendida pubblicazione, il chiarissimo autore ha fatto uno studio speciale, una vera e propria monografia, in cui sono con fine discernimento ed in pari tempo con chiarezza e concisione esposti i caratteri dell'opera e discusse le antiche attribuzioni là dove queste non gli sono sembrate accettabili; avendo in ciò tratto profitto oltre che dalle sue particolari ed autorevoli osservazioni, anche dagli studi dei critici più recenti.

Sarebbe troppo lungo l'enumerare qui tutti i risultati nuovi e sicuri a cui è arrivata la sottile indagine dell'A.; mi limiterò a quelli che nel volume ora uscito mi sembrano i più importanti.

Incomincia subito a dubitare che appartenga a Filippino Lippi un tondo con una Santa Famiglia ed Angioli (N. 347 del catalogo), e l'attribuisce molto ragionevolmente ad uno dei tanti artisti sconosciuti che imitavano ora l'uno ora l'altro de' grandi maestri, sì che in questo quadro si riscontrano reminiscenze della scuola del Verrocchio, oltre che del Botticelli e di Filippino Lippi.

Ascrive poi al Botticelli e non ad Andrea del Castagno, com'era stato sinora giudicato, un ritratto virile che porta il numero 372 del catalogo, e veramente bisogna convenire che i caratteri corrispondono più a quelli delle pitture di Sandro che non ai caratteri dei dipinti d'Andrea.

Così non di Piero della Francesca nè di Lorenzo Costa, ma giustamente di un mediocre pittore della scuola lombarda è da reputarsi col Venturi il ritratto di Beatrice d'Este, materiale nell'esecuzione, mancante di vita ne' tratti fisionomici (N. 371 del catalogo).

Non convengo invece col Venturi, che vorrà perdonarmi di questa divergenza d'opinione, nel severo giudizio intorno al ritratto di Tommaso Inghirami, che egli chiama uno de' più deboli ritratti dell'Urbinate. Il grande pittore aveva avuto dinanzi un brutto modello: lo fece ideale più che potè nell'espressione; ma volle seguire il vero nella riproduzione delle forme floscie e tozze del prelato, ed in ciò, secondo mi pare, riuscì meravigliosamente, imprimendo all'immagine uno spiccato carattere. Questo quadro, come hanno anche notato i signori Cavalcaselle e Crowe nel loro *Raffaello,* può solo sembrar debole pei molti restauri e ridipinti patiti in più parti, e specialmente nel fondo.

Giusta è l'attribuzione al Rosso fiorentino delle Tre Parche, già considerate come lavoro di Michelangelo (N. 113 del catalogo), e giuste son pure le attribuzioni della critica moderna al Bonifacio Veneziano nella sua prima maniera di due quadri, l'uno ascritto al Palma il Vecchio, rappresentante la *Sacra Conversazione* (N. 84 del catalogo), l'altro un *Riposo in Egitto,* già assegnato a Paris Bordone.

Dai pochi esempi accennati si può riconoscere l'importanza veramente grandissima di questo testo esplicativo delle tavole della Casa Braun riproducenti i quadri della Galleria Pitti.

Altre e sicure rivendicazioni di dipinti così celebri ai loro veri artisti ci aspettiamo da parte del Venturi ne' volumi che seguiranno a questo primo ora venuto alla luce.

E. A.

MISCELLANEA

Un' antica riproduzione del Torso di Belvedere. — Ove si considerino i soggetti rappresentati dalle antiche incisioni, ci si presentano in esse due periodi ben determinati.

Nel secolo XV e nel principio del secolo XVI, le stampe in rame od in legno sono fatte sopra disegni originali, o riproducono per lo meno originali composizioni d'altri maestri adoperate soltanto per l'incisione, hanno insomma impresso il carattere dell'originalità, sì nel contenuto come nella forma. Incominciando dalla metà del secolo XVI l'incisione in rame, quanto più va considerandosi quale una semplice tecnica, tanto più diviene quasi esclusivamente il mezzo di riprodurre opere eseguite dalle arti maggiori, architettura, scultura, pittura, ecc.; anzi fra l'artista dell'originale e l'intagliatore si mette spesso una terza persona, il disegnatore, che traduce l'originale nella lingua dell'intagliatore; mentre che i pittori, i « peintre-graveurs », per moltiplicare di propria mano i loro pensieri artistici, si servono quasi esclusivamente dell'acquaforte.

Basterà per spiegare questa differenza caratteristica di raffrontare alle incisioni del Mantegna e del Durero, come rappresentanti il primo periodo, tutta una infinità di riproduzioni di opere d'arte, di quadri ecc. dall'una parte e le acquaforti del Rembrandt dall'altra.

La riproduzione cui abbiamo accennato, incomincia a svilupparsi già nel principio del secolo XVI: Marcantonio e la sua scuola possono esser considerati come gli inauguratori di questo ramo dell'arte dell'incisione. Le famose incisioni di Marcantonio imitanti più che riproducenti le pitture di Raffaello, illustrano il periodo di transizione. I primi indizi del cambiamento si trovano già nella fine del secolo XV. Ma i pochi casi, nei quali l'arte dell'incisione nel secolo XV e nel principio del secolo XVI è adoperata per la riproduzione, possono considerarsi quali eccezioni, ci dimostrano come fosse poco corrispondente al sentimento degli artisti di quel tempo la riproduzione puramente tecnica.

Da questo punto di vista, mi pare, vale la pena di studiare i primordî della riproduzione, i germi della nostra riproduzione meccanica. — È ristrettissimo il numero delle stampe di quest'epoca che possono esser messe direttamente in relazione con opere eseguite dalle arti maggiori. Spero di poterne pubblicare fra poco un sommario, per ora mi sia permesso di presentare ai lettori una stampa delle prime decadi del secolo XVI, interessante non solo per sè come riproduzione d'una statua antica celeberrima, ma anche di qualche importanza per la storia dell'originale.

Forse potrà parere strano che ora per la prima volta sia stata osservata la rassomiglianza della figura rappresentata dall'incisore con una statua antica delle più celebri, benchè la stampa non fosse ignota agli studiosi! Nondimeno non può esservi dubbio che l'incisione ci mostra una riproduzione del celebre Torso del Belvedere in uno stato finora sconosciuto, quando erano ancora quasi intatte le due gambe!

Le differenze dell'incisione dall'originale, oltre a quella notata, ed al vedervisi ancora la parte superiore del petto, ora mancante anch'essa nell'originale, sono assai considerevoli. Il movimento del corpo è meno violento, il corpo meno inclinato dalla parte sinistra (destra dell'originale), la spalla non mostra come l'originale la propensione in avanti, la coscia su cui sta la pelle ha una direzione meno orizzontale che nell'originale; differenze abbastanza grandi per far credere quasi che sia stata riprodotta un'altra statua molto simile al Torso, se non fossero alcune particolarità dimostranti che l'incisione non può che riprodurre il Torso del Belvedere. Per accertarsene non si ha che da confrontare le pieghe della pelle, le parti dei glutei visibili fra i femori e tante altre particolarità delle forme.

Mi pare assolutamente impossibile la supposizione che le gambe siano aggiunte dal disegnatore. Un simile restauro parziale sarebbe del tutto contrario al gusto ed allo spirito degli artisti di quel tempo, i quali, non cercando negli avanzi dell'arte antica che la bellezza della forma e le rappresentazioni della storia e dei miti,

sentivano il desiderio di far ricomparire le statue nello splendore antico, si affaticavano di ristaurarle soltanto per godersi d'un'opera d'arte intiera ed incolume.

La nostra incisione è descritta dal Bartsch nel *Peintre-graveur* (vol. XIII, p. 100, n. 5) fra le stampe dei maestri italiani sconosciuti del secolo XV e XVI, e dal Passavant (*Peintre-graveur*, vol. V, n. 41) è attribuita a Giovanni Antonio da Brescia. [1]

Senza voler esaminare se sia esatta l'attribuzione della nostra incisione a Gio. Ant. da Brescia, al quale hanno dimostrata erronea la tradizione che la statua sia stata trovata in Campo di Fiori, ed hanno provato che prima di far parte della collezione del Belvedere essa era in possesso della famiglia Colonna. [1] I primi a far menzione del Torso sono l'Aldroandi, il Vasari, il Ligori ed altri che scrissero tutti verso o dopo il 1550, mentre che la prima riproduzione finora conosciuta ci dà un disegno dell'Heemskerk, che disegnò fra altre antichità di Roma anche questa statua tra gli anni 1536 e 1539. [2]



FAC-SIMILE D'UN'INCISIONE
ATTRIBUITA A GIOVANNI ANTONIO DA BRESCIA.

pure si attribuisce con più grande sicurezza una incisione d'una statua antica coll'iscrizione: « Rome noviter repertum », si potrà stabilire che l'incisione, secondo la sua esecuzione tecnica, non può esser in nessun caso posteriore agli anni 1510-20. In questo tempo anche gli incisori seguaci del Mantegna, fra i quali si deve pur considerare l'incisore della nostra stampa, cambiano maniera sotto l'influenza dominante di Marcantonio e della sua scuola.

Le ultime ricerche [2] intorno alla storia del Torso

Perciò la nostra incisione ci presenta il più vecchio documento che possediamo intorno al Torso di Belvedere, e ci mostra che nel principio del secolo XVI esso aveva ancora intatte le gambe ed il petto; l'iscrizione: « ĩ mōte cauallo » dataci dall'incisione conferma la notizia, che, prima di esser trasportata al Belvedere, la statua era posseduta dai Colonna, la quale famiglia aveva, come ancora adesso, il suo palazzo ricchissimo di statue antiche vicino al Quirinale (Monte Cavallo). [3] Pro-

[1] Per la riproduzione ha servito una fotografia tratta dall'esemplare conservato nella collezione di stampe della I. R. Biblioteca a Vienna.

[2] EMANUEL LOEWY, *Zeitschrift für bild. Kunst.*, XXIII (1888), p. 74 e seguenti.

MICHAELIS, *Jahrbuch des K. deutschen archaeol. Institutes*, Berlin, 1890, vol. V, p. 29 e seg.

[1] MICHAELIS, l. c., KAIBEL C., *Insc. Gr. Sic. et Ital.*, n. 1234.

[2] Il libro dei disegni dell'Heemskerk che contiene l'abbozzo del Torso si conserva a Berlino. Vedi: JARO SPRINGER, *Jahrbuch der k. Preuss. Kunstsammlungen*, vol. V (1884), p. 327; riproduz. nell'articolo del Loewy, l. c., p. 77.

[3] Vedi MICHAELIS, l. c., e FULVIUS, *Antiquitates Rom.*, 1527, fol. LXIXb: « antiqua aedes D. Columnensium, sub monte nunc caballo ».

babilmente dopo il sacco di Roma (1527), nel quale i Colonna apertamente fecero la guerra al Papa e distrussero la Villa del Papa sul monte Mario (Villa Madama), insieme con tutto il possesso di quella famiglia anche il Torso fu confiscato dal Papa e portato nel Belvedere. Sicuro in questi anni di guerra avrà sofferto i danni che deploriamo oggi.

Ma non in un tratto pare aver subìto queste lesioni; poichè, mentre che la nostra incisione mostra il Torso con ambedue le gambe, si vede la statua colla gamba destra sola nelle mani del giovane figlio scultore nel quadro coi ritratti della famiglia di Bernardino Licinio, dipinto da lui stesso, il quale si conserva nella Galleria Borghese in Roma. [1] Il tempo dell'esecuzione di questa pittura potrà esser stabilito per la data del quadro simile in Hamptoncourt, MDXXIIII. [2]

Come hanno già accennato il Loewy ed il Michaelis, il Torso del Belvedere restò lungo tempo poco osservato; e come ci mostrano i nostri documenti artistici, soltanto pochi artisti lo studiarono, finchè Michelangelo per la sua ammirazione a questa statua vi richiamò anche l'attenzione del pubblico. Così nel 1549 Antonio Francesco Doni raccomandò al suo amico M. Simone Carnesecchi che stava per visitare Roma: « Nò ui scor- « date di dare un'occhiata in Roma al Giudizio di Miche- « langelo et ui stupirete et la volta, le camere del Papa « di Raffaello d'Urbino, il Laocoonte e l'Apollo, *il Torso « dell'ercole in Belvedere, il quale non è in molta consi- « deratione de goffi...* » [3]

Lo strano fatto che un capolavoro dell'arte antica come il Torso del Belvedere potè restare, benchè non nascosto, tanto tempo inosservato, si spiega, mi pare, facilmente, dalla sua mancanza d'un contenuto abbastanza interessante per questo tempo. L'interesse che si prendeva nel secolo XV e sul principio del secolo XVI per gli avanzi dell'arte antica volgevasi specialmente ai soggetti rappresentati. Non prima del secondo quarto del secolo XVI l'arte antica incominciò a mostrare una influenza dominante anche quanto alla forma. Questa osservazione ci giova a spiegare perchè gli artisti del secolo XV conservassero il loro carattere formale assolutamente indipendente in mezzo all'entusiasmo per l'antichità.

Anche la nostra incisione, prescindendo dal suo valore artistico, ci fa vedere molto chiaro in che modo si riguardasse e si studiasse l'arte antica nel secolo XV. Essa si può chiamare appena una riproduzione della statua; è piuttosto una parafrasi, un abbozzo dell'originale, un ricordo che rende la rappresentazione, modificandone la forma secondo il carattere proprio dell'incisore.

PAUL KRISTELLER.

1 Su questo quadro il mio amico Adolfo Venturi ha avuto la bontà di chiamare la mia attenzione.

2 Vedi CROWE e CAVALCASELLE, *Geschischte der ital. Malerei*, vol. VI, p. 349.

3 Vedi DONI, *Disegno*, 1549, Venezia f. 51ª, BOTTARI, *Lettere*, III, p. 348, n. 166. Questa menzione del Torso nella letteratura del secolo XVI, la prima conosciuta fino ad ora, era rimasta inosservata.

Un disegno fatto per la "Vierge à l'œillet" della Galleria di Monaco, o almeno uno studio, è a mio credere un, puttino di pregevole bellezza, che si osserva nella collezione dei disegni esposti negli Uffizi di Firenze. È un putto seduto colle braccia e le gambe nella identica posizione di quelle del putto nella tavola di Monaco, colla stessa movenza e vivacità.

Nel catalogo del Ferri porta i numeri 451 della cornice, e 1197 del disegno, e vi è detto: « Il Bambino Gesù seduto — Lorenzo di Credi — Stile d'argento ».

Quantunque tale disegno sia alquanto svanito nel colore, mostra tutta quella delicatezza di linee, congiunta a somma purezza, che sì bene caratterizza l'autore. È certamente autentico, e viene quindi a confermare di nuovo la giustezza dell'attribuzione quasi generale fatta dai critici della « Vierge à l'œillet », e quanto sia irragionevole la persistenza di coloro che continuano ad attribuire tale tavola al grande Leonardo.

A. M.

Riparazioni al Mosaico dell'abside di Santa Francesca Romana a Roma. — Come pei mosaici di Santa Sabina e della Cappella di San Zenone in Santa Prassede, il Ministero della P. I. si occupò anche delle riparazioni al mosaico dell'abside di Santa Maria Nuova, ora Santa Francesca Romana.

Per la descrizione e la riproduzione di essi rimando il lettore alle opere del Ciampini (*Vet. monum.*, tomo II, p. 162 e segg., tav. LIII) e del De Rossi (*Musaici crist. di Roma*); mi basterà soltanto accennare che, sotto ad un grande e ricco *velarium*, nel mezzo del quale spicca la mano di Dio colla corona d'alloro, sta seduta in trono la maestosa figura della Madonna col bambino, mentre ai fianchi son rappresentati in piedi i quattro apostoli Pietro e Andrea, Giacomo e Giovanni, tutti, compresa la Madonna, entro grandi arcate sostenute da colonnine, su cui s'alza un muro. La stessa disposizione troviamo in alcuni sarcofagi del III e del IV secolo, e questa non solo in molte miniature del secolo XII, ma vediamo ripetuta anche in una pittura, pure del secolo XII, recentemente scoperta nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, sul Celio.

Intorno all'arco, come era uso divenuto quasi costante specialmente dal IX secolo in poi, gira una larga fascia con gruppi di fogliami, frutta e fiori, e sotto alle figure, all'impostatura del catino, un'altra larga fascia mostra in lettere d'oro su fondo nero la seguente iscrizione: CŌTINET IN GREMIO CŒLVM TE IN DOMO... GENITRIX PROCERES COMITĀTVR ERILEM, la

quale, come nota il De Rossi, ha subìto una variazione e fu in parte mutilata al tempo del restauro avvenuto col rifacimento della chiesa nel 1615, sì che per sicuri documenti essa doveva invece leggersi in tal modo: CONTINET IN GREMIO CELVM TERRAMQVE REGENTEM SANCTA DEI GENITRIX PROCERES COMITANTVR ERILEM.

Si credette dapprima che il mosaico fosse stato eseguito nel IX secolo; ma provò con giuste considerazioni il De Rossi che ad esso deve ascriversi il secolo XII, e più determinatamente l'anno 1161 in cui Alessandro III consacrò la chiesa ed avvenne la dotazione da parte di Cencio Frangipane.

Nè considerando lo stile del disegno e la tecnica del mosaico si può rimanere incerti ad accogliere le conclusioni del chiarissimo De Rossi. Come nelle miniature ed in generale nelle pitture di quel tempo o d'un secolo tutto al più anteriormente, non troviamo ormai neppur qui la semplicità rude quale osservasi ne' mosaici e nelle pitture del nono secolo: riscontrasi invece maggior secchezza di contorni e tritume di pieghe, mentre per mezzo di linee parallele, come appunto nelle miniature, è segnato con tinte intermedie il passaggio tra il chiaro e lo scuro, senza nessuna larghezza di piani, senza arrivare ad una giusta modellazione dell'insieme. Le tessere non sono più tutte di una stessa dimensione, ma più piccole nelle carni, un po' maggiori nelle vesti, più grandi ne' fondi d'oro: il taglio di esse è più accurato che non nel secolo IX, in cui non si badava se anche la loro forma non fosse del tutto quadrangolare, e non avesse aguzzi gli spigoli. Nel secolo XII si ritorna per la tecnica ad imitare l'antico, ed anche nella disposizione delle tessere non si procede a casaccio, ma esse sono girate a seconda delle linee dei contorni e dei chiaroscuri, ed unite strettamente l'una coll'altra. Così la superficie del mosaico non presenta scabrosità, ma si fa più liscia e piana, a danno, io credo, dell'effetto, pe' troppo vivi e taglienti riflessi che ne avvengono quando vi batte la luce.

Tali caratteri con maggiore o minor perfezione sviluppati ci presentano tutti i mosaici del secolo XII, sì a Roma come in Sicilia ed a Venezia.

Prima del rifacimento della chiesa, cui abbiamo accennato, il mosaico copriva eziandio la parete e la fronte dell'arco (Cfr. il Ciampini, *Vet. monum.*, tomo II, p. 164) e vi si leggeva questa iscrizione in versi leonini: *Gloria Sca Crucis fit nobis semita lucis* | *Quam qui portavit nos XPS ad astra levavit.*

La composizione a cui alludevano i versi era quasi simile a quella che trovasi espressa nel mosaico di Santa Maria in Trastevere eseguito nel 1140 e, pur troppo, nel nostro secolo barbaramente restaurato. Forse sotto i nuovi intonachi dipinti e dorati potrebbe trovarsi anche questa parte dell'antico mosaico, come poco tempo fa si scoprì gran parte delle belle pitture del secolo XI nel restauro della chiesa di Santa Maria in Cosmedin, a cui attende con ottimi risultati l'Associazione artistica fra i cultori d'architettura residente a Roma.

Il mosaico era in pessimo stato di conservazione; varie fenditure lo solcavano qua e là; quasi dovunque n'era sollevato l'intonaco; in molte parti mancavano le tessere; financo nelle teste erano state malamente poste grosse grappe di rame, o pessime impiastricciature di stucco che lo deturpavano.

Il mosaicista Scipione Cherubini impiegò tutta la sua abilità e diligenza per fermare gli intonachi cadenti, per togliere le grappe e gli imbratti, sostituendo stucco con molta arte colorito alle lacune del mosaico, senza togliere nessuna tessera antica, senza impiegarne di nuove, rispettoso quanto mai dell'autenticità del monumento.

N. B.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

È venuto in Roma Filippo Palizzi per ordinare la collezione di pitture da lui offerta alla Galleria nazionale moderna.

L'illustre pittore napolitano ha messo insieme, oltre i suoi studi numerosissimi, più specialmente d'animali, parecchi lavori de' suoi due fratelli, già defunti, anch'essi artisti di non poco merito. Fanno pure parte della pregevole collezione alcuni studi di artisti amici del Palazzi, viventi o morti, della scuola napolitana e d'altre scuole.

***

L'esposizione nazionale di Palermo, inaugurata il 15 novembre con la presenza dei Sovrani, presieduta dall'onorevole Paolo Beccadelli principe di Camporeale, diretta dal maggiore Loforte, rimarrà aperta sino alla fine di maggio. L'edificio, opera dell'architetto Ernesto Basile, degno erede del merito artistico del padre Giovanni Battista, ha riscosso l'unanime plauso. Il corpo principale è di quello stile particolare del medio evo siciliano, a cui venne dato appunto il nome di stile siciliano, nome assai meglio adatto dell'altro, arabo-normanno, che ne denotava sommariamente la filiazione. Il padiglione delle Belle Arti è di puro stile del Rinascimento. È da notarsi anche, per la severità delle linee, il padiglione minore, dedicato a gli oggetti di guerra e marina. Ottima è la collocazione topografica all'estremità occidentale della città.

Tra le opere di pittura che si vedono all'esposizione sono da ricordarsi:

La prima messa, tela di Angelo Dall' Oca Bianca; tre « paesaggi », di Francesco Lojacono; una « marina », di Ugo Balbi; ventiquattro « pastelli », di Giuseppe Casciaro; *Luigia Sanfelice in carcere,* di Giacchino Toma, pittura a olio; parecchi studii di teste, disegni di V. Jerace; *La Madonna fra Sant'Agostino e San Francesco,* quadro non finito di Luigi Serra, pittore bolognese recentemente morto; *La Cripta dei Cappuccini,* di Michele Cortegiani, e varii lavori di Raffaele Armenise, Vincenzo Caprile, Paolo Vetri, Natale Attanasio, F. Cumbo, Rubens Santoro, Michele Catti, Nicola Biondi, G. Costantini, A. Rossi, S. Bruzzi, Cesare Biseo, Umberto Veruda, Filippo Carcano, ecc.

Fra le opere di scultura notiamo, così, senza troppo scrupolo:

Il *Crocefisso,* di Mario Rutelli; un altro *Crocefisso,* di Giulio Monteverde, riproduzione in bronzo dell' insigne originale in marmo esistente a Buenos-Ayres; il *Cristo morto e la Maddalena,* lavoro di Filippo Cifariello, del quale il nostro periodico ha già fatto un cenno; *Dogàli:* grande gruppo di Benedetto Civiletti; *La Vedova,* marmo di Emilio Bazzaro, e un *Operajo,* gesso di Emilio Buti, che vanno tra le opere di prima linea; oltre a lavori di Francesco Jerace, di Raffaele Belliazzi, del Rutelli stesso di Domenico Pagano, e così via.

La *Cronaca* del venturo fascicolo si occuperà particolarmente dell'esposizione artistica palermitana.

***

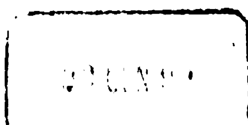
È stato aperto il concorso per una statua equestre ad Amedeo di Savoja duca d'Aosta, da erigersi in Torino. La somma assegnata è di centoventimila lire. Il tempo utile per la presentazione dei bozzetti spira col prossimo gennaio.

***

Il Museo nazionale alle Terme Diocleziane sta per essere aperto al pubblico definitivamente. Alle sale già messe in ordine, dove, fra le altre cose, sono collocati gli stucchi e le pitture d'una villa romana che esisteva sulla riva del Tevere al posto in cui sorse poi la Farnesina, e si ammira la statua scoperta negli scavi della villa di Nerone, presso Subiaco, stupenda scultura greca, si aggiungeranno in séguito altre stanze del medesimo ex-convento dei Certosini intorno al meraviglioso cortile di Michelangelo.

DOMENICO GNOLI, *Direttore responsabile.*

ROMA - Tip. dell' Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.



BIBLIOGRAFIA

(anno 1891)

I

Storia generale dell'arte - Critica - Estetica - Iconografia.

ALBERTI (C.). Natur und Kunst. Beiträge zur Untersuchung ihres gegenseitigen Verhältnisses. Leipzig, Friedrich, 1891, in-8, pp. v-320.

BAYET (C.). Précis d'histoire de l'art. Paris, 1891, in-4, pp. 350, avec 150 grav.

BERGNER (Hans Heinr.). Der gute Hirt in der altchristlichen Kunst. Berlin, Speyer und Peters, 1891, in-8, pp. 45, con illustr.

BIESE (A.). Das Associationsprincip und der Anthropomorfismus in der Aesthetik; ein Beitrag zur Aesthetik des Naturschönen. Gymn. Programm. Kiel, p. 34.

BÖLSCHE. Eine neue Aesthetik der Natur (*Die Gegenwart*, 1891, n. 10).

BURCKHARDT (Jakob). Geschischte der Renaissance in Italien. 3ᵉ Auflage. Unter Mitwirkung des Verfassers bearbeitet von Prof. D.ʳ HEINRICH HOLTZINGER, mit 288 Ill. Stuttgard, Ebner und Seubert, 1891.

— The Civilisation of the Renaissance en Italy. Autorised Translation, by G. C. MIDDLEMORE, in-8, p. 576. London, Sonnenschein.

CAROCCI (G.). L'arte nelle forme del culto (*Arte e Storia*, X, 1).

CARTERON. Introduction à l'étude des beaux-art. Peinture, sculpture, architecture. Paris, 1891, in-18, pp. 287, avec 36 illustr.

CHERBULIEZ. L'art et la nature (*Revue de Deux-Mondes*, 1891, 1, 15 juillet, 1 aout).

CLEMEN (Paul). Die Portraitdarstellungen Karls des Grossen. Aachen, Cremer, 1891, in-8, pp. VIII-233, con illustr.

CLOQUET (L.). Éléments d' Iconographie chrétienne. Types symboliques, gr. 8° p. 380, avec 350 grav. dans le texte. Lille, Soc. Saint-Augustin.

DOBBERT (Eduard). Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des 14ᵉⁿ Jahrhunderts (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1891, pp. 175, 451).

ELIAS (J.). Bildende Kunst (*Die Nation*, 1891, n. 27).

FERRIERI (Pio). Il sen. Giovanni Morelli e la critica dell'arte. Torino (*La Letteratura* editr., Pinerolo, tip. Sociale, 1891, in-8, p. 13).

FRANTZ (A.). Kunst und Litteratur. Herausgegeben von A. ROEPER, 2 Bd., gr. 8, pp. III-208. Leipzig, H. Oesterwitz Nachf.

FRICKEN (A. v.). Italienische Kunst zur Zeit der Renaissance (in lingua russa). Vol. I. Mosca, 1891, in-8, pp. 310.

FRIMMEL (T.). Beiträge zu einer Ikonographie des Todes. Mit. 10 Ill., in-8, p. 174. Wien K. K. Hof- und Staatsdruckerei, 1891.

GIANAZZO DI PAMPARATO (V. E.). Il principe cardinale Maurizio di Savoia, mecenate dei letterati e degli artisti; ricerche storiche. Torino, Paravia, 1891.

GIZZI (G.). Il fondamento della Estetica. Roma, 1891, pp. 275, in-8.

GONSE (Louis). L'art gothique, l'architecture, la peinture, la sculpture, le décor. Paris, Quantin, fol., pp. IV-476, tav. 28.

GUILLAUME (A.). Le repas à travers les âges. Paris, Delagrave, 1891, in-4, tav. 63.

GURLITT. Kunstgeschichtliche Veröffentlichungen (*Die Gegenwart*, 1891, n. 7).

— Die Kunstgeschichte an unserer Hochschule (*Die Gegenwart*, 1891, n. 51).

HELFRICH (H.). Künstler und Kunstkritik (*Die Kunst für Alle*, 1891, n. 11 e 12).

HELLWALD. Früheste Kunstregungen (*Das Ausland*, 1891, n. 11).

HENRY (G.). Harmonies de formes et de couleurs. Paris, Hermann, 1891, in-18, pp. 65.

HEULHARD (Arthur). Rabelais, ses voyages en Italie, son exile à Metz. Paris, librairie de l'Art, 1891, in-8, pp. 400, con illustr.

HEUSLER (A.). Goethe und die italienishe Kunst, in-8 gr., pp. 41, Basel, Reich, 1891.

HIRTH (Georg). Aufgaben der Kunstphysiologie. München. Leipzig, G. Hirth's Kunstverlag, 1891, in-8, pagine VIII-611, con 6 tav. ed illustr.

HOLZ (A.). Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze, in-8, pp. v-156. Berlin, Issleib.

Hostinsky (O.). Herbart's Aesthetik, in ihren grundlegenden Theilen quellenmässig dargestellt und erläutert, in-8 gr., pp. xxv-136. Hamburg, Voss.

Kondakoff (N.). Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures. Édition française originale publiée par l'auteur sur la traduction de M. Trawinski et precédée d'une préface de A. Springer. Paris, Médard e C., 1891, in-fol., pp. 184.

Krassnig (J.). Die Principien des Schonën. Programm des Staatsgymnasiums zu Nikolsburg in-8, pp. 37.

Lampel (A.). Die Heiligenscheine in der Kunst. (*Allg. Zeitung*, n. 275, Beil.).

Larsen (A. C.). Aestetiken og Livet. Kisbenhavn, 1891. in-8, pp. 218.

Lecoy de la Marche. Le XIIIe siècle artistique, in-8, p. 430, grav. dans le texte.

Leclercq (Em.). L'Art libre (*Revue de Belgique*, 1891, mars).

Leisching (E.). Ueber den höchsten kunstmässigen Stil. (*Mittheilungen des Oesterr. Museums.* Neue Folge, vol. 4).

Lenicke (C.). Aesthetik. 6e aufs neue durchgearbeitete und verb. Auflage, 2 Bde. in-8 gr., pp. ix-iv-642, mit Abbild. Leipzig, Seemann.

Lübke (W.). Zur Geschichte der Renaissance (*Allgem. Zeitung*, 1891, n. 8, Beilage).

— Altes und Neues. Studien und Kritiken, in-8 gr., pp. viii-522. Breslau, 1891, Schles. Verlagsanstalt.

Mazel (Henri). Tendances religieuses de l'art contemporain (*L'Art*, 1er aout 1891).

Merz (H.). Christus am Kreuze (*Christl. Kunstblatt*, 1891, n. 4).

Mielke (R.). Die Revolution in der bildenden Kunst, 2e Aufl. in-8 gr. pp. 67. Berlin, J. Bohne, 1891.

Moody (F. W.). Lectures and lessons on Art. London, Bell, 1891, in-8.

Müntz (Eugène). Histoire de l'Art pendant la Renaissance. II, Italie; l'âge d'or. Paris, Hachette, 1891, in-4, pp. 864, con illustr.

— Un cour de la Haute-Italie à la fin du XVe siècle. Ludovic le More et Léonard de Vinci (*Rev. des Deux-Mondes*, 15 nov. 1890).

Musée (le) élégant. Collection historique et artistique, vol. I à III. Rome, Italie, Florence. Paris, Lamotte Saint-Martin, in-4, pp. 428-300-319.

Neuwirth (J.). Beiträge zur Kunstgeschicte des 15 und 16 Jahrhundert (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, Berlin, 1891, pp. 293.

Nolhac (P. de) et Solerti (A.). Il viaggio in Italia di Enrico III re di Francia e le feste a Venezia, Ferrara, Mantova e Torino. Torino, Roux, 1891, in-8, pp. 343 con illustr.

Opitz. Sätze über Kunst und christliche Kunst in besonderen (*Christlich. Kunstblatt*, 1891, n. 3).

Perina (Effigenio). Breve discorso intorno alle condizioni delle arti in Italia dal secolo IV al XIII dell'èra volgare. Verona, tip. Franchini, 1891, in-8, pp. 58.

Phillips (Claudio). Giudizio intorno alla critica del senatore Giov. Morelli, con alcuni commenti; traduzione di Gust. Frizzoni. Roma, tip. delle scienze matematiche e fisiche, 1891, in-8, pp. 19.

Pudor (H.). Die Kunst im Lichte der Kunst, in-8 gr., pp. 67, mit 6 Abbild. Dresden, O. Dann, 1891.

Pulszky (F.). Die Renaissance und König Mathias (*Ungar. Revue*, n. 8).

Reich. Gian Vincenzo Gravina als Aesthetiker (*Sitzungsber. der Kais. Akad. d. Wiss. zu Wien*, phil.-hist., Kl. Bd. 120).

Reymond (W.). Histoire de l'Art depuis les origines jusqu' à nos jours. Architecture, Statuaire, Peinture. Illustr. d'après le monum. 2e édit. in-8, pp. 301, avec grav. Paris, Delagrave.

Ropartz (I. G.). Notations artistiques. Paris, 1891, in-18.

Ruskin (John). Ariadne florentina. Six lectures on wood and metal engraving with appendix, given before the University of Oxford, in Michaelmas term, 1872. Lodon and Aylesbury. Harel, Watson and Viney, pp. viii-298, tav. 12.

— Val d'Arno. Ten lectures on the Tuscan art directly antecedent to the Florentine jear of victories, given before the University of Oxford im Michaelmas term 1873. London, Allen. in-16, pp. vi-256, tav. 2.

Salmon (F. R.). Histoire de l'Art chrétien aux dix premiers siècles. Bruges, Desclée et de Brouwer, 1891, in-8, pp. 609, con illustr.

Schlosser (Julius v.). Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters. Wien 1891, Tempsky, in-8, pp. 186, mit 2 Tafeln.

Schönemark (G.). Die Bedeutaug des Fussbrettes am Kreuze Christi (*Zeitschrift f. christl. Kunst*, III, 4).

Schmarsow (A.). Excerpte aux Joh. Ficard's «Italia» von 1536 (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, Berlin, 1891, pp. 130, 373).

Scott (L.). Renaissance of art in Italy. Illustr. in-4. London, Chapman et Hall, 1891.

Thal (H.) Die experimentelle Methode in der Kunstwissenschaft (*Das Magazin für Litteratur*, 1891, n. 2.

Unding (F.). Gothik und Renaissance (*Der Kunstwart*, 1891, B. IV, n. 16).

Veit (P.). Zehn Vorträge über Kunst, in-8 gr., pp. iii-120, Köln, I. P. Bachem, 1891.

Venturi (A.). La letteratura artistica nel 1890 (*Nuova Antologia*, 1891, fasc. II).

Weissenbruck (L.). L'utile et le beau dans les monuments (*Revue de Belgique*, 1891, mai).

Wornum (R. N.). Analysis of ornament. The caracteristics of styles. An introduction to the history of ornamental art. Illustr. in-8. London, Chapman et Hall, 1891.

Ximenes (Ettore). Sulla storia dell'arte, con particolare riguardo a quella degli ultimi tre secoli; conferenza letta all'Istituto di belle arti delle Marche in Urbino. Urbino, tipogr. della Cappella, MDCCCXCI.

Yriarte (C.). Autour des Borgia. Les monuments, les portraits, Alexandre VI, César, Lucrèce, l'Epée de César, l'œuvre de Fideli, 18 pl. et 156 illutr. Rothschild.

Zippel (Gius.). Leonardo da Vinci; discorso letto nella inaugurazione del regio liceo L. da Vinci. Empoli, tip. Traversari, 1891, in-8, pp. 15.

II.

Architettura.

Abbiati (Ercole), v. Buccolini.

Alberti Leonis Baptistae Opera inedita et pauca separatim impressa. Hyeronimo Mancini curante, in-8, pp. xii-312, Florentiae.

Architektur (die) der Renaissance in Toscana, nach den Meistern geordnet. Herausgegeben und weitergeführt von C. v. Stegmann mit ausführlichem illustrierten Text von H. v. Geymüller. München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft. In Lieferungen.

Barberot (T.). Histoire des styles d'architecture dans tous les pays depuis les temps anciens jusqu'à nos jours. Ouvrage ornée de 928 dessins dans le texte. 2 vol., in-8, t. I, pp. xii-378; t. II, pp. 380. Paris, Baudry et Cie.

Baukunst der Renaissance. Entwürfe von Studierenden der tecnisch-Hochschule zu Berlin unter Leitung von J. C. Raschdorff, 4 Jahrg. f. 64 Lichtdr. Tafeln mit 3 S. Text. Berlin. Wasmuth.

Berruyer. L'art et le style en architecture, in-8, pp. 53. Grenoble, impr. Allier père et fils, 1891.

Boito (C.). La prima esposizione italiana di architettura (*Nuova Antologia*, 1891, fasc. I).

Buccolini (Tito), Abbiati (Ercole). Ricomposizione della cappella di maetro Rocco da Vicenza, esistente in Sant'Emiliano a Trevi: rapporto dei sopraintendenti al lavoro. Foligno, tip. Giov. Tomassini, 1891, in-8, pp. 18.

Busiri-Vici (Andrea). Quarantatrè anni di vita artistica; memorie di un architetto. Roma, tip. Civelli, 1891, con illustr.

Campello della Spina (P.). I restauri del duomo d'Orvieto, efficace esempio a quelli di altri insigni monumenti. Discorso letto all'Accademia « La Nuova Fenice » il 16 dicembre 1889. Orvieto, tip. Marsili, 1891, in-8, pp. 21.

Cantalamessa (G.). Il coro e la chiesa superiore di San Francesco d'Assisi (*Nuova Antologia*, 1891, fasc. XVII).

Carocci (G.). La chiesa di Santa Trinità ed il suo restauro (*Arte e Storia*, IX, n. 27).

Cattaneo (Raphaël). L'architecture en Italie du VIe au XIe siècle; recherches historiques et critiques. Traduction par M. Le Monnier. Venise, F. Ongania, 1891, in-8 fig., pp. 329.

Ceradini (Mario). L'architettura italiana alla prima esposizione d'architettura in Torino. Torino, Clausen, 1891, in-16, pp. 80.

Clerici (Gaetano). La facciata del duomo di Milano (*Arte e Storia*, anno X, n. 5).

Dion (A.). Introduction de l'architecture gotique en Italie par les Cisterciens français (*Bull. monumental*, n. 4).

Dohme (R.). Barock- und Rococo-Architektur. Berlin, Wasmuth, in-folio a dispense.

Erdmann (K.). Ist die Architektur eine Kunst? (*Der Kunstwart*, 1891, n. 14).

Fabriczy (Cornelio de). La badia di Fiesole: nuovi documenti concernenti la storia della sua fabbrica (*Arte e Storia*, anno X, n. 3).

— Der Meister des Doms zu Faenza (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1891, pp. 526).

Fumi (Luigi). Il duomo d'Orvieto e i suoi restauri. Monografie storiche condotte sopra i documenti. A cura del Ministero della pubblica istruzione e dell'Opera del duomo. Roma, Società Laziale, 1891.

Ghirardi (G. B.). Il duomo di Torino (*Illustrazione italiana*, 1891, n. 30).

— Il santuario di Mondovì (*Illustrazione italiana*, 1891, n. 34).

Grauss (Giovanni). Il duomo di Faenza; memoria pubblicata nel periodico *Der Kirchen Schmuch*. Faenza, stab. Conti, 1891, in-4, pp. 15 con illustr.

Ivanetic (F.). Die Kirche Santa Maria Maggiore in Triest (*Der Kirchenschmuck*, Sekau, 1891, n. 5).

Kleczkowski (K.). Analiza Ksztaltów architektury. 2 czesci. Waschau 1890-91, in-8 mit Abbild. (Analisi delle forme architettoniche).

Kothe (Julius). Die Kirche San Lorenzo in Mailand. Mit 7 Kupfertafeln und 24 Holzschnitten. Berlin, Ernst und Korn, folio, pp. 26, tav. 7.

Liebenau, v. Rahn.

Melani (Alfr.). L'architettura a Torino dopo una guardata generale (*Arte e Storia*, IX, 27).

— Andrea Palladio: sa vie et son œuvre (*L'Art*, 633).

— Per la facciata del duomo di Milano. Il modello Brentano esposto (*Arte e Storia*, IX, 30).

Mereu (H.). Le dom d'Orvieto (*L'Art*, n. 634).

Michaelis (Ad.). Michelangelo's Plan zum Capitol und seine Ausführung (*Zeitschrift für bildende Kunst*, Mai 1891).

Molinier (E.). La porte de l'église du Corpus Domini à Bologne (*L'Art*, n. 634).

Oettingen (W. von). Die Sogenannte « Idealstadt » des R. Vasari (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, Band XIV, Heft I).

Oppenort (E. M.). Architektonische und ornamentale Einzelheiten im Style des Barock. Berlin, 1891, Hessling und Spielmeyer, fol. mit 85 photolith. Taf.

Palazzo Marino a Milano (la nuova facciata) (*Illustrazione italiana*, 1891, n. 42).

Rahn (J. R.) und T. Liebenau. Die casa di ferro bei

Locarno (*Neujahrblatt XV der antiquar. Gesellschaft in Zürich,* 1891).

Razzoli (Rob.). La novella chiesa di San Leone Magno presso Firenze, e l'arte cristiano-italica. Guaracchi, tip. del collegio di San Bonaventura, 1891, in-8, pp. 18.

Richter (J.). Die Restaurirung unserer Kirchen (*Zeitschrift für christ. Kunst,* III, 6).

Santarelli (A.). Di un'antichissima chiesa in Romagna (*Arte e Storia,* IX, 28).

Scano (D.). Impressioni e note sull'esposizione d'architettura in Torino. Cagliari, tip. dell'*Avvenire di Sardegna,* 1891, in-16, pp. 52.

Schubert-Feder (Claere). La loggia di Or' San Michele (*Archivio storico italiano,* serie V, tomo VII, dispensa I del 1891).

Staigmüller (W.). Kannte Leone Battista Alberti den Distanzpunkt? (*Repertorium für Kunstwissenschaft,* 1891, pp. 301).

Strack (Heinr.). Baudenkmäler Roms des 15, bis. 19, Jahrhundert, in photographischen Original-Aufnahmen, als Ergänzung zu Létarouilly « Édifices de Rome moderne ». Berlin, Wasmuth, 1891, I, in-fol., tav. 25.

Urbani de Gheltof (G.). Il palazzo di Camillo Trevisan a Murano, in-4 fig., pp. 77 con 27 tav. Venezia, F. Ongania.

Zubrzycki (I. S.). Bazyliki sredniewieczne w ukandzie rzutów poziomych. Rozprawa architektonicza. Kraków, 1891, in-8, pp. 75, mit. 31 Abbild. und 11 Tafeln. (Le basiliche del medio evo. Ricerche architettoniche).

III.

Scultura.

Beltrami (L.). Andrea Orcagna sarebbe autore di un disegno per il pulpito nel duomo d'Orvieto? S. n. t. 4, pp. 9.

Bode (Wilhelm). Die italienische Plastik (Handbücher der Kön. Museen zu Berlin). Berlin, W. Spemann, 1891, in-8, pp. 19 con illustr.

Borsari (Luigi). Antonio del Pollaiuolo e gli Orsini. Roma, 1891.

Burmeister (Ernst). Der bildnerische Schmuck des Tempio Malatestiano zu Rimini (Doktor-Dissertation). Breslau, Schlesische Buchdruckerei, Kunst- und Verlags-Anstalt, 1891, in-8, pp. 31.

Caffi (M.). Sculture in legno nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia (*Arte e Storia,* 1891, n. 12).

Canova's Kopie der Venus Pudica von Cleomenes (*Der Sammler.* Berlin, Jahrg. XIII, n. 1).

Contarini (G.). Canova a Parigi. Feltre, P. Castaldi, 1891.

Feddersen (M.). Ueber polychrome Plastik (*Kunstchronik,* II, 11).

Ficker (Johannes). Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans, mit 2 Taf. und 3 Abbild. im Texte. Leipzig, Seemann, pp. 212, in-8 gr., 1891.

Grimm (H.). Leben Michelangelo's. 2 Bde. Aufl. 8, pp. VIII-470, IV-474, Berlin, Hertz.

Gruyer (Gustav). La sculpture à Ferrare (*Gazette des Beaux-Arts,* 3e période, t. VI, pp. 177, 366. 1891.

Henke. Der Giovannino des Michelangelo im Museum zu Berlin (*Preussische Jahrbücher,* 1891, Juli).

Justi (C.). Bartolomé Ordoñez und Domenico Fancelli (*Jahrbuch des K. preuss. Kunstsammlungen,* 1891, n. 2).

Köhler (Heinrich). Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien vom V bis XVI Iahrhundert. Leipzig, Baumgärtner, Imperial-format.

Köhler (S. R.). Ueber die Technik des alten Holzschnittes (*Chronik für vervielfältigende Kunst,* III, 11, 12).

Meyer (A. G.). Das venetianische Grabdenkmal der Frührenaissance. Inaugural Dissertation, in-folio, pp. 47, Leipzig.

Müntz (Eug.). Les fondations de Grégoire XI à Avignon et dans le Comtat venaissin (*Revue de l'art chrétien,* 1891, mai).

Perkins (Charles). Les sculpteurs italiens. Édit. franç. revue, augmentée et ornée de 35 gravure en bois. Trad. de l'anglais par Ch. P. Haussoulier. Paris, Vivien.

Prost (B.). Un crucifiement de Michel-Ange (*Chronique des arts,* 1891, n. 16).

Rizzini (P.). Placchette e bassorilievi dei civici musei di Brescia, ordinate e descritte, in-8, pp. 99. Brescia, tip. Apollonio (Estr. dei *Comment. dell'Ateneo di Brescia*).

Robinson (J. C.). Italian sculpture of the middle ages and period of the revival of art. 20 ill. in-8. London, Chapman und Hall., 1891.

Rossi (G. B.). Tabernacolo, altare e sua cappella reliquiaria in San Stefano presso Fiano Romano (*Bull. di archeol. cristiana,* VI, 3, 4).

Schönermark (G.). Ein romanischer Crucifixus vom 1383 (*Zeitsch. für christl. Kunst,* III, 6).

Semrau (Max). Donatellos Kanzeln in San Lorenzo. Ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Plastik im XV Jahrhundert. Breslau, Schottländer, 1891, in-8, pp. 232.

Strzygowski. Studien zu Michelangelos Jugendentwickelung (*Jahrb. des K. preuss. Kunstsammlungen,* XII, 4).

Vela (Vincenzo). (*Illustrazione italiana,* 1891, n. 41).

Volpi (ing. Ernesto). Il leone di San Marco sulla colonna in piazzetta: polemica e note del giorno. Venezia, fratelli Visentini, 1891, in-8 fig., pp. 31.

Wölfflin (H.). Die Jugendwerke d. Michelangelo, in-8 gr. pp. VIII-87, mit 13 Abbild. München, 1891, Th. Ackermann.

IV.

Pittura, Mosaico, Miniatura.

ALIPPI (Alipio). Di maestro Evangelista da Piandimeleto, pittore (*Nuova Rivista Misena*, 1891, n. 4).

ANNIBALDI (Giov.). Una rivendicazione artistica iesina dopo CCLXII anni (a proposito di un dipinto di Antonino Sarti nel soffitto della cattedrale di Osimo). Iesi, tip. A. Spinaci, 1891, in-8, pp. 14.

ANSELMI (Anselmo). Il ritratto di Livia della Rovere ultima duchessa d' Urbino (*Nuova Rivista Misena*, 1891, n. 3).

BELTRAMI (Luca) v. FUMAGALLI.

— Il codice di Leonardo da Vinci nella biblioteca del principe Trivulzio in Milano, trascritto ed annotato da Luca Beltrami. Riprodotto in 94 tavole eliografiche da Angelo della Croce. Milano, fratelli Dumolard edit., MDCCCXCI, in-4.

BERNARDI (Iacopo). Antichi pittori di Pinerolo (*Arte e Storia*, anno X, n. 7).

BOITO (Camillo). L'ultimo dei pittori romantici (*Nuova Antologia*, 1891, fasc. IX e X).

BOLE (F.). Rafaels Wandgemälde: « Die Philosophie » genannt die Schule von Athen Brixen, Weger, in-8 gr., pp. III-44 mit 1 Tafel im Lichtdruck.

CAFFI (Michele). I frati Ingesuati e i loro dipinti sul vetro (*Arte e Storia*, anno X, n. 5).

CANTALAMESSA (Giulio). Lo stile del Guercino: discorso tenuto a Bologna il 21 maggio 1891 (Comitato per le feste centenarie di Gianfrancesco Barbieri detto il Guercino). Bologna, Azzoguidi, 1891, in-8, pp. 48.

CAROCCI (Guido). Il Cenacolo di Sant'Appollonia (*Arte e Storia*, anno X, n. 7).

CAVALCASELLE (G. B.) e CROWE (J. A.). Raffaello: la sua vita e le sue opere. Edizione originale italiana, vol. III. Firenze, succ. Le Monnier, 1891, in-8, pp. VII-459 con 14 tavole.

CHIRTANI (L.). Meissonier (*Illustrazione italiana*, 1891, n. 6).

COLVIN (Sidney). The Longford Castle Pictures at the national Gallery (*The Art Journal*, January 1891).

CORDENONS (F.). A proposito degli affreschi scoperti di recente in San Benedetto (*Rassegna padovana di storia, lettere ed arti*, 1891, fasc. I).

DELMATI (Joseph). Le portrait du duc d'Urbino par Raphaël dans la collection des comtes Suardi, aujourd'hui Marenzi, de Bergamo, avec notes et documents historiques. Milan, tip. Bortolotti de Joseph Prato, 1891, in-8, pp. 40 con tavola.

DER MALER Lorenzo de Lugo da Feltre (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1891, pp. 265).

DISTEL (T.). Die drei Gratien des Titian (*Kunstkronik*, n. 7, II, 10).

DUC (mons. A.). Mosaïque du chœur de la cathédrale d'Aoste; son âge: mémoire. Aoste, impr. L. Mensio, 1891, in-8, pp. 15.

FALOCI-PULIGNANI (M.). La Maestà bella presso Foligno (*Arte e Storia*, anno X, n. 13).

FLORENTINER MOSAIK (*Der Colorist* 96; nach « Werkstatt ». *Mitth. des Mähr. Gewerbemuseums*, 10).

FORLI (A.). Une fresque de l'église inférieure d'Assise (*L'Art*, 634).

FOSSATI (dott. F.). Il ritratto di Cristoforo Colombo nel museo Giovio. Como, tip. Cavalleri e Bazzi, 1891, in-8, pp. 13, con ritratto.

FRIZZONI (Gustavo). Una rettifica in proposito di Carlo Crivelli (*Arte e Storia*, anno X, n. 2).

— Zwei neuerworbene Gemälde in der Brera-Gallerie zu Mailand (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1891, April).

FUMAGALLI (Car.) e BELTRAMI (Luca). La cappella detta della regina Teodolinda nella basilica di S. Giovanni in Monza e le sue pitture murali. Milano, tip. Pagnoni, 1891, in-8 fig., pp. 20.

GEYMÜLLER (H.). Trois albums de dessins de fra Giocondo (*Mélanges d'archéologie et d'histoire*. École française de Rome, vol. XI, n. 1, 2).

HEATON (Charles). A concise history of painting. London, Bell, 1891, in-8.

INTRA (G. B.). Di un antico affresco a Mantova (*Arte e Storia*, anno X, n. 4).

JAENNICKE (Friedrich). Handbuch der Glasmalerei. Stuttgart, Neff, 1891, in-8, pp. VIII-290 e 31 illustr.

KOOPMANN (W.). Einege weniger bekannte Handzeichnungen Raffaels (*Jahrbuch der kön. preuss. Kunstsammlungen*, 1891, Heft I).

— Raffaels erste Arbeiten. Entgegnung auf Herrn von Seidlitz Besprechung meiner Raffael-Studien. Marburg, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1891, in-8, con 6 illustr.

— Die Madonna vor der Felsgrotte in Paris und in London (*Repertorium für bildende Kunst*, 1891, pp. 353).

LAVINI (G.). Andrea Gastaldi; studio critico. Torino. tip. L. Roux e C., 1891, in-4, pp. 48 e 9 tavole.

LEONARDO DA VINCI. Manuscripts (*The Athenaeum*, n. 3338),

LERMOLIEFF (Ivan). Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Gallerien zu München und Dresden. Leipzig, Brockhaus, 1891, in-8, pp. XVI-393, con illustr.

LESSONA (Marco). L'origine della pittura (*Gazzetta letteraria*, 1891, pp. 137).

LÜBKE (Wilhelm). Fra Bartolommeo's Madonna Carondolet (*Zeitschrift für bildende Kunst*, März, 1891).

LÜTZOW (Carl von). Raffael's Bildungs- und Entwickelungsgang. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1891, in-4, pp. III-58 e 10 tavole.

— Giovanni Battista Moroni (*Die graphische Kunst*, 1891, XIV, fasc. 2).

MAESTRINI (Attilio). L'affresco di S. Maria delle Stelle presso Cagli (*Nuova Rivista Misena*, 1891, n. 5).

MALEREI des 3 Iahrhunderts in dem Hause des Heil.

Johannes und Paulus auf dem Coelius (*Römisch. Quartalschrift,* IV, 4).

Mancini (Ernesto). Il codice atlantico di Leonardo da Vinci (*Illustrazione italiana,* 1891, n. 30).

Marcotti (G.). La Venere rigenerata (*Illustrazione italiana,* 1891, n. 45).

Marrai (Bernardo). Gli affreschi della cappella Brancacci al Carmine (*Arte e Storia,* anno X, n. 8).

Michel (E.). Francesco Baldinucci et les Biographes de Rembrandt (*Oud.-Holland,* VIII, 3).

Millunzi. Il mosaicista mastro Pietro Oddo, ossia restauri e restauratori del duomo di Monreale nel secolo XVI (*Archivio storico siciliano,* 1891, XV, fasc. 3 e 4).

Müntz (E.). Julien de Parme, peintre et collectionneur (*Chron. des arts,* n. 7).

Orsini (A.). Il primo affresco del Guercino. Bologna, tip. soc. Azzoguidi, 1891, in-8, pp. 15.

Pasini (Ferruccio). Lo stemma del Guercino. Bologna, Azzoguidi, 1891, in-8, pp. 19.

Passavant (I. D.). Raffaello Santi d'Urbino ed il suo padre Giovanni Santi; opera tradotta, corredata di note e di una notizia biografica dell' autore da G. Guasti, vol. III. Firenze, succ. Le Monnier, 1891, in-16, pp. 343.

Pawlowski (Gustave). Le livre d'Heures du pape Alexandre VI Borgia (*Gazette des beaux-arts,* 1er juin 1891).

Pitture (due) in Este. 2a ediz. Este, tip. Pietragrande, 1891, in-8, pp. 23.

Raphael's Madonna mit dem Diadem (*Illustrierte Zeitung,* 1891, pp. 715).

Ravagli (Francesco). La vetrata della finestra circolare posta sopra la porta principale della chiesa della Madonna del Calcinaio presso Cortona (*Arte e Storia,* 1891, n. 11).

Renier (Rodolfo). Per la storia delle arti del disegno (*Gazzetta letteraria,* 1891, pp. 56 e 65).

Reymond (M.). Le « Crist portant la croix » d'Andrea Solario au Musée de Grenoble (*Chronique des arts,* 1891, n. 11).

Ricci (Corrado). Cento e il Guercino (*Illustrazione italiana,* 1891, n. 36).

Ridolfi (E.). Giovanna Tornabuoni e Ginevra de' Benci nel coro di S. Maria Novella in Firenze (*Archivio storico ital.,* 1891, ser. V, tom. VI).

Rieffel (Fr.). Ein Iugendbild des Lionardo? (*Repertorium für Kunstwissenschaft.* Berlin, 1891, pp. 217).

— Studien aus der Mainzer Gemäldegalerie: Eusebio Ferrari und die Schule von Vercelli (*Repertorium für Kunstwissenschaft.* Berlin, 1891, pp. 275).

Riehl (B.). Beiträge zur Geschichte der Miniaturmalerei (*Allgem. Zeitung,* 1891, n. 355, Beilage).

Rossi (Girolamo). Pittori piemontesi nella Liguria (*Arte e Storia,* anno X, n. 5).

S. Die Mosaikfussböden (*Zeitschr. für christl. Kunst,* III, 9).

Sanfelice (Ettore). Il Guercino da Cento. - Ercole: discorsi. Bologna, tip. sociale Azzoguidi, 1891, in-8, pp. 40.

Sant'Ambrogio (Diego). Di un antico affresco nell'oratorio di S. Michele a Cima in Valsolda (*Arte e Storia,* anno X, n. 6).

Schevyreff. Catalogue des septs cartons de Raphaël. Paris, P. Dupont, 1891, in-8, pp. 16.

— Notes historiques sur les cartons de Raphaël. Paris, P. Dupont, 1891, in-8, pp. 16.

Schmid (M.). Monte Oliveto Maggiore (*Zeitsch. des Ver. deutscher Zeichenlehrer,* 29).

Scott (L.). Vincigliata and Maiano. London, 1891, in-8, pp. 322.

Seidlitz (W. von). Raphaël und Timoteo Viti, nebst einem Ueberblick über Raphaël's Jugendentwicklung (*Repertorium für Kunstwissenschaft,* Band XIV, Heft I).

— Raphaëls Iugendwerke; zugleich eine Antwort an Herrn Dr W. Koopmann. München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissensch. vorm. Friedr. Bruckmann, 1891, in-8, pp. 35 e 17 illustr.

Soulmero. Giacomo da Riva pittore in Verona nel secolo XIV (*Arch. storico per Trieste,* IV, 2).

Thode (H.). Coreggio's Madonna von Casalmaggiore *Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen,* 1891, n. 2).

Trenta (G.). L'inferno di Andrea Orgagna, affresco che trovasi nel Camposanto di Pisa, in relazione coll'*Inferno* di Dante. In-12, pp. 36, con 1 tav. fotogr. Pisa.

Tschudi. Die Pietà von Giovanni Bellini im Berliner Museum (*Jahrbüch der kön. preuss. Kunstsammlungen,* XII, 4).

Venturi (Adolfo). Il pittor delle grazie (*Nuova Antologia,* vol. 30, fasc. XXII).

— Il Guercino da Cento (pel III centenario della sua nascita), con tre tavole (*Nuova Antologia,* 1891, fasc. VII).

Vernarecci (Augusto). Gianfrancesco Guerrieri (*Nuova Rivista Misena,* 1891, nn. 3, 4, 5, 6).

Vibert (I. G.). La science de la peinture, in-18, p. VIII-332. Paris, Ollendorf, 1891.

Warnecke (Georg). Zur Dekenmalerei Michelangiolo's in der Sixtinischen Kapelle (*Zeitschrift für bildende Kunst,* September 1891).

Wickhoff (Franz). Die italienischen Handzeichnungen der Albertina. I Theil: Die venezianische, die lombardische und die bolognesische Schule (*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses,* Band XII, 1891).

Woermann (K.). Lermolieff's Forschungen z. italienischen Malerei (*Bl. für lit. Unterh,* 4).

— Hundert Iahre italienischer Bildnissmalerei (*Deutsche Rundschau,* April 1891).

Yriarte (Charles). Paul Veronese au palais ducal de Venise (*Gazette des beaux-arts,* 1891, V. 403).

V.

Incisione, monete, medaglie e gemme.

Ambrosoli (Solone). Numismatica [Manuali Hœpli]. Milano, U. Hœpli edit., 1891, in-16, pp. xvi-214, con 100 fotoincisioni e 4 tavole.

— Una medaglia inedita di Giacomo Jonghelinck (*Rivista ital. di numismatica*).

— Il ripostiglio di Como (*Rivista ital. di numismatica*, anno IV, fasc. I-II).

Aufgaben (die) der graphischen Künste (*Der Kunstwart*, IV, 15).

Bode. Eine Marmorcopie Michelangelos nach dem antiken Cameo mit Apollo und Marsyas; der « Junge Venezianer » von Antonello da Messina in der Berliner Gallerie, gestochen von E. M. Geyger (*Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen*, XII, 3).

Brambilla (Camillo). La zecca di Pontestura? (*Rivista numismatica italiana*, anno IV, fasc. I-II).

C. v. L. Dante in der deutschen Kunst (*Zeitschrift für bildende Kunst*, Neue Folge, III, 2, 1891).

Dannenberg (H.). Grundzüge der Münzkunde, in-12, pp. xvi-261, mit 11 Tafel Abbild. Leipzig, J. J. Weber, 1891.

Engel (Artur) Serrure (Raymond). Traité de numismatique du moyen-âge, tome I, Paris, 1891, in-8 gr., pp. 352, mit 645 in den Text eingedruckten Münzabbildungen und Monogrammen.

Evans. Some New Artist's Signatures on Sicilian Coins (*The numismatic Chronicle*, 1891, IV).

Gnecchi (Ercole). Appunti di numismatica italiana. II. Il tesoro di Andros (*Rivista ital. di numismatica*, IV, fasc. I-II).

— Appunti di numismatica italiana. III. Un tallero di Maccagno IV. Due ducati d'oro di Maccagno (*Rivista ital. di numismatica*, anno IV, fasc. III).

Gheno (A.). Di una antica carta da giuoco incisa in legno esistente nel civico Museo di Bassano. Brescia, tip. Apollonio, in-16, pp. 8.

Guiffrey. Les médailles de Carrare, seigneurs de Padoue, exécutées vers 1390 (*Revue numismat.*, 1891, 1er trimestre.

Italienische Schaumünzen des 15 Jahrhunderts (*Hirth's Formenschatz*, 1890, fasc. 11 e 12, e 1891, fasc. 1 e tav. 5a).

Klinger (M.). Malerei und Zeichnung, in-8 gr., pp. 46, Leipzig (München, Putze), 1891.

Kristeller (P.). Marco Dente und der Monogrammist SR. (*Jahrbuch d. K. preuss. Kunstsamml.*, XI, 4).

Lehrs. Italienische Copien nach deutscher Kupferstichen des 15 Jahrhunderts (*Jahrbuch des Kön. preuss. Kunstsammlungen*, XII, 3).

Locella (G.). Dante nell'arte tedesca. Venti disegni di artisti tedeschi riprodotti dagli originali di S. M. il re di Sassonia ad illustrazione della « Divina Commedia », e 4 ritratti di Dante. Edizione di soli 200 esemplari. Milano, in-f., pp. 38 di testo e 20 tavole.

Lübke (W.). Kupferstich und Radierung (*Die Gegenwart*, 44).

Luppi (Costantino). Una moneta inedita dei vescovi di Volterra (*Rivista ital. di numismatica*, anno IV, fasc. III).

— Vite di illustri numismatici italiani. IX. Bartolomeo Borghesi (*Rivista ital. di numismatica*, anno IV, n. I-II).

Marchand (Frédéric). Les monnaies de Confranchette (Ain). Étude et description. (I) Charles II. (II) Emmanuel-Philibert. (III) Charles-Emmanuel I. (IV) Monnaies étrangères. Conclusion (*Rivista ital. di numismatica*, anno IV, fasc. I-II).

Medaglia (Una) contro il papa Borgia (*Giornale di erudizione* di Firenze, III, n. 5-6, gennaio 1891).

Meddelanden, numismatiska, utg. af soenska numismatiska föreningen, in-8, pp. xii-198. Stockholm. Bonnier, 1891.

Middleton (J. H.). The engraved Gems of classical times. With a catalogue of the gems in the Fitz-William Museum. Illustr. and Plates, Roy, in-8, Cambridge, Warehouse, 1891.

Morsolin (Bernardo). Camillo Mariani coniatore di medaglie 1565-1611 (*Rivista ital. di numismatica*, anno IV, n. I-II).

Müllner (L.). Raffael's Madonna di San Sisto gestochen von Mandel (*St. Leopolds-Bl.* 11).

Pertinax. Conversazioni numismatiche (*Il Bene* di Milano, 1891, nn. 7, 9 e 15).

Pila-Carocci (Luigi). Brevi cenni sullo zecchino di papa Paolo II battuto in Spoleto (*Rivista ital. di numismatica*, anno IV, fasc. III).

Piranesi (I. B.). Rom vor 150 Jahren. Aufgenommen und gestochen von I. B. P. Lichtdr. von I. Löwy, in-fol. gr. 100 Tafeln mit 1 Blatt Text. Wien, Ad. Lehmann.

Prou. Monnaie d'argent du VIe siècle, avec la légende Dono Dei (*Revue numismatique*, 1891, 1e trimestre).

Puschi (Alberto). Di una moneta friulana inedita (*Archeografo triestino*, fasc. II).

Reinigen (Ueber das) von Kupferstischen (*Gew. Bl. aus Württemberg*, 35, nach Breslauer Gewerbebl.).

Rosner (I. B.). Die illustrierende Künste und ihre Bedeutung für die Culturgeschichte. Ein Beitrag zur Kenntniss und Würdigung des Kunstdruckes. Programm des Obergymnasiums zu den Schotten zu Wien, in-8, pp. 50.

Rougé (J.). Les personnages sur les monnaies des noms (*Ann. de la Soc. franç. de numismatique*, 1891, n. 1).

Ruggero (Giuseppe). Un tallero di Sabbioneta (*Rivista ital. di numismatica*, anno IV, fasc. III).

Sambon (Arturo G.). I « cavalli » di Ferdinando I d'Aragona re di Napoli (*Rivista ital. di numismatica*, anno IV, fasc. III).

— Monnayage de Charles Ier d'Anjou dans l'Italie mé-

ridionale (*Annuaire de la Société française de numismatique,* gennaio-febbraio 1891).

Springer (A.). Die Aufgaben der graphischen Künste. (Festschrift für die Kön. Kunstakademie und Kunstgewerbeschule in Leipzig). *Kunstchronik.* 18 fg.).

Slater (J. H.). Engravings and their value. London, 1891, in-8, pp. 456.

Vallentin. Deux lacunes de la numismatique papale d'Avignon (*Rev. belge de numismat.,* 1891, n. 1).

Wessely (J. E.). Geschichte der graphischen Künste. Ein Handbuch f. Freunde des Kunstdrucks. Mit vielen Abbild. in Lichtdruck nach originalen der betreffenden Künstler. Lex. in-8, pp. xvi-299, Leipzig, T. O. Weigel Nachf.

VI.

Industrie artistiche, costume.

Alexandre (A.). L'art du bronze (*L'art pour tous,* 1891, 3).

Anselmi (Anselmo). Fra Mattia della Robbia, autore dell'altare in maiolica di Montecassiano presso Macerata (*Arte e storia,* anno X, n. 7).

Argnani (F.). Ceramiche e maioliche faentine (*Arte e storia,* 1891, n. 10).

Arte italiana decorativa ed industriale. Periodico mensile, anno I. Roma-Venezia, Ongania, in-fol.

Bilderschatz für das Kunstgewerbe. Eine internationale Rundschau über den hervorragendsten Abbildungen aus den kunstgewerblichen Publicationen aller Länder. 1. Jahrg., 1891-92, 12 Hefte (10 Taf. mit eingedr. Text), in-fol. Stuttgart, J. Hoffmann.

Barozzi (N.). Braciere in ferro battuto esistente nel museo civico di Venezia (*Arte ital. decorativa ed industriale,* I, 3).

Champeaux (A.). El mobiliario en la antiguedad. Edad media y Renacimiento. Madrid, 1891, tomo I, in-8, pp. 290.

Einbände, zwei, aus der Blüthezeit italienischer-französischer Bindekunst (*Monatschrift für Buchbinderei,* 12).

Falcke (O.). Der Bernstein im Kunstgewerbe (*Zeitschrift der bayer. Kunstgewerbe Verein.* München, 9. 10).

Falke (I.). Die moderne Reform des Kunstgewerbes (*Vom Fels z. Meer.,* 1891, n. 9).

Farcy (L.). La Broderie du XIme siècle jusqu'à nos jours, d'après des spécimens authentiques et les anciens inventaires. A fascicoli con tavole. Angers, Belhomme.

Funghini (Vinc.). Osservazioni e rilievi sulle antiche fabbriche di maiolica di Cafaggiolo del Mugello in Toscana e su quelle di Faenza: risposta al prof. Fed. Argnani. Arezzo, Bellotti, 1891, in-8, pp. 22.

G. M. Le casse e i cofanetti in legno nell'arte decorativa (*Arte italiana decorativa e industriale,* I, 3).

Geschichte zur, der Costüme. Nach Zeichnungen von W. Diez, etc. in-f. gr. 76 Holzschnittafeln mit Sachregister. München, Braun und Schneider, in-8, pp. 8.

Guggenheim (M.). Per l'arte applicata all'industria in Venezia; appunti e considerazioni. Venezia, tip. Emiliana, 1891, in-4, pp. 20.

— Per l'arte applicata all'industria a Venezia; risposta al signor prof. Guglielmo Stella. Venezia, tip. Emiliana, 1891, in-4, pp. 22.

Hofmann-Reichenberg (A.). Die Industrie der Luxusgläser seit der Renaissance (*Bayer. Gewerbe-Zeitung,* 19).

Imbert et F. de Villenoyse. Les coqs de montre, leur histoire, leur décoration (*Rev. des arts décoratifs,* XI, 1, 2).

Lavergne (N.). L'art des vitraux. Paris, impr. Dumoulin, 1891, in-16, pp. 43.

Maindron (G. R.). Les armes. Paris, May et Motteroz, in-8, pp. 344, avec grav.

— L'art dans l'épée (*Revue des arts décoratifs,* 1890, oct.)

— Les armes artistiques au XVe siècle (*L'art pour tous,* 1891, n. 1).

Melani (Alfredo). Svaghi artistici femminili, ricami, pizzi, gioielli, ventagli, specchi e vetri di Murano. Murano, 1891, in-4, pp. 348 con 16 tav. e 81 fig.

Molinier (Émile). L'émaillerie. Ouvrage illustré de 71 vignettes d'après les dessins de P. Sellier. Paris, Hachette, 1891, in-16, pp. 347.

Molmenti (G.). Ara bracchia nel Museo archeologico della Marciana in Venezia (*Arte ital. decorativa e industriale,* I, 1).

Munzenberger (E.). Der polychrome Schmuck der alten gotischen Altarschreine (*Zeitschr. für christl. Kunst.,* 1891, IV, n. 1).

Neumann (W.). Beiträge zur Geschichte des Emails (*St. Leopold-Blatt,* 11).

Oreffice (P.). Di alcune porte in legno intagliate (*Arte italiana decorativa e industriale,* I, 2).

Pannella (Giacinto). La croce processionale appartenente alla chiesa matrice di Bellante (*Arte e storia,* anno X, n. 6).

Paoletti (P.). La volta lignea della chiesa di Santa Maria dei Miracoli in Venezia (*Arte ital. decorat. e industr.,* I, 2).

Prokop. Der Bucheinband als kunstgewerbliches Object. (*Mitth. d. Mähr. Gewerbe-Museums* in Brünn, 1891, 4).

Schulze Otto. Das Museo artistico industriale zu Rom (*Zeitschrift für bildende Kunst.,* April-Mai, 1891).

Stella (G.). Cornice in legno nella sagrestia della chiesa di San Giobbe in Venezia (*Arte ital. decorat. ed industr.,* I, 1).

— Ornato in bronzo della campana della Torre dell'Orologio in Venezia (Idem, I, 1).

Tesorone (Giovanni). L'antico pavimento delle Logge di Raffaello in Vaticano. Napoli, tip. della R. Accademia delle scienze, 1891.

Tonndorf (E.). Der Gold-Relief- und Blinddruck. Stuttgart, Leo, 1891, in-8 gr., pp. 92, mit Abbildungen.

Trabaud (P.). Le della Robbia de Marseille (*Gazette des beaux-arts*, sept. 1890).

Urbani de Gheldof (G. M.). Il candelabro in bronzo in Santa Maria della Salute in Venezia (*Arte ital. decorat. ed industr.*, I, 1).

— Una daga nel Museo civico di Venezia (Idem, I, 1).

Vorbilder-Hefte aus dem königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin, herausgeg. und mit Text von J. Lessing. 12 Heft., in-fol. gr., Berlin, Wasmuth. Inhalt. Italienische Truhen, XV-XVI Jahrhundert (14 Lichtdr. und lith. Taf. mit. 2 Blatt Text).

Weile (Jens). Metallner Zierat an Sienesischen Palästen (*Zeitschrift für bildende Kunst.*, September 1891).

VII.

Arte regionale, guide, musei, esposizioni.

Album der k. k. Gemäldegalerie in Wien. Wien, Heck, 1891, in-12, tav. 10.

Aldenkoven. Katalog d. herzogl. Gemäldegalerie zu Gotha, in-8 gr., pp. IV-136, mit Signaturen. Gotha, Thienemann.

Alproni (M. A.). Piccola guida alla R. Armeria antica di Torino. Torino, Operaia, in-16, pp. 35.

Angelucci (A.). Catalogo dell'Armeria reale, illustrato con incisioni in legno, compilato per incarico del Ministero della Casa Reale. Torino, tip. edit. Candeletti, in-8, fig., pp. XVI-614.

Arte italiana (L') all'Esposizione di Berlino (*Illustrazione italiana*, 1891, n. 25).

Artisti espositori a Napoli (*Illustrazione italiana*, 1891, n. 40).

Ausstellung, die Keramische, des Gewerbevereines zu Dresden (*Centralblatt für Glasind. und Keramik*. 1891, n. 89).

Ausstellungen, Hamburgische, seit 100 Jahren (*Adressbuch d. Kunstgewerbevereins zu Hamburg*, 1891).

Babelon (Ernest). Le cabinet des antiques à la Bibliothèque nationale; choix des principaux monuments de l'antiquité, du moyen-âge et de la renaissance, conservé au département des médailles et des antiques de la Bibliothèque nationale. Paris, A. Lévy, 1891, in-fol., pp. 225, tav. 60.

Barelli. Monumenti comaschi. Parte I (La cattedrale di Como), disp. x; parte II (Altri monumenti) disp. IX. Como, Fustinoni, 1891, in-fol., tav. 10.

Beltrami (Luca). La Certosa di Pavia. Milano, Demarchi, 1891, in-fol., tav. 42.

Bertoglio-Pisani (N.). Un nuovo ed un vecchio museo (I. Il nuovo museo nazionale di villa Giulia a Roma; II. Il museo Correr a Venezia). Milano, Ulr. Hoepli ed., 1891, in-16, pp. 86.

Bessière (M.). Le musée Spitzer et son catalogue (*L'Art*, 634).

Boetticher (Ernst). Münchener und Wiener Galleriestudien (*Der Sammler.*, anno XIII, n. 8).

Botti (G.) Catalogo delle RR. Gallerie di Venezia. Venezia, tip. dell'Ancora, L. Merlo ed., 1891, in-16, fig., pp. 352.

Bourgeois (A.). Reims artiste. Visite à l'exposition de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie. Châlons, Martin frèr., 1891, in-8, pp. 28.

Boussenot. Le Salon du Champ-de-Mars (*Revue du monde latin*, 1891, juillet).

Boyex (J. F.). The private art collections of London (*The Art Journal*, 1891, pp. 140-321).

Brinckmann (J.). Aus dem Museum für Kunstu u. Gewerbe zu Hamburg (*Kunstgewerbeblatt*, n. 7, II, 1).

Buck (J.). Ausstellung des Kunstgewerbevereins in Wien (*Sprechsaal*, 1891, n. 4).

C. L. Le Salon de Bruxelles (*Chron. des arts*, 37).

Caccianiga (A.). Le impressioni d'un eremita su le esposizioni di Milano (*Illustrazione italiana*, 1891, n. 22).

Carelli (C.). Catalogo della quadreria appartenente al marchese di Tertiveri, rilevato dagli antichi cataloghi e documenti di sua famiglia. Napoli, tip. Gargiulo, 1891, in-8, pp. 63.

Catalogo della collezione Van Ecker di Vienna: quadri antichi, maioliche, porcellane, mobili, oggetti diversi, di cui la vendita al pubblico incanto avrà luogo a Milano. Milano, tip. L. di G. Pirola, 1891, in-8, pp. 31.

Catalogo della mostra delle riproduzioni di opere e dei disegni originali di Gianfrancesco Barbieri, detto il Guercino. Bologna, tip. Azzoguidi, 1891, in-16, pp. XV-79.

Catalogo del museo di Santa Maria del Fiore. Firenze, tip. Carnesecchi, 1891, in-8, pp. 35.

Catalogo della pinacoteca comunale di Cento (Terzo centenario del Guercino). Bologna, tip. Azzoguidi, 1891, in-16, pp. 18.

Catalogo delle pitture nella R. galleria degli Uffizi a Firenze, riprodotte col sistema isocromatico, con l'aggiunta degli affreschi e sculture, pubblicato per cura dei fratelli Alinari. Firenze, tip. Barbèra, in-4, pp. 28.

Catalogo ufficiale illustrato della prima esposizione triennale alla R. Accademia di belle arti di Brera. Milano, 1891, in-8, pp. 79 con 80 illustr.

Cecchetelli Ippoliti (Rodolfo). L'abbazia di Sant'Emiliano di Congiuntoli presso Sassoferrato (*Nuova Rivista Misena*, 1891, n. 2).

Cecconi (Giosuè). Il duomo d'Osimo illustrato. Osimo, tip. Rossi, 1891.

Chefs-d'œuvre (Les) du musée royal d'Amsterdam. Paris, 1891, folio avec 125 héliogravures.

Chennevières (Henri de). Collections étrangères: M. Frizzoni, de Milan (*L'Art*, 15 juin, 1891).

Chirtani. L'esposizione triennale di Brera. I. Il piano terreno; II. Il piano superiore (*Illustrazione italiana*, 1891, pp. 274, 318, 334).

Commemorazione del VI centenario dalla fondazione del duomo d'Orvieto; discorsi e notizia di altre pubblicazioni collettive e separate dei soci dell'Accademia *La nuova Fenice*. Contiene: Cesare Aureli. Il duomo d'Orvieto e l'ispirazione nell'arte - Alinda Bonacci. Brunamonti: Per il VI centenario dalla fondazione del duomo d'Orvieto. Orvieto, tip. comunale di E. Tosini, 1891, in-8, pp. 91.

Costümausstellung im k. k. Oesterreichischen Museum in Wien (*Allgemeine Kunstchronik*, 1891, n. 3).

C. P. Recent additions tho the South Kensington Museum (*The Academy*, 966).

Cronaca dell'esposizione triennale di belle arti di Brera, 1891: pubblicazione bisettimanale. Anno I. Milano, tip. P. B. Bellini e C., 1891, in-4, fig., pp. 8.

Darrie. Salon de 1891. La peinture à l'exposition des Champs-Élysées (*La nouvelle Revue*, 1891, 1er mai).

Delaborde (Henri). L'Académie des beaux-arts depuis la fondation de l'Institut de France. Paris, Plon, Nourrit et C., 1891, in-8, pp. 396.

Delaborde (Henri) et Haussoullier (W.). Le maîtres florentis du XVe siècle. Trente dessins d'après les peintures et les sculptures originales avec des notices explicatives et une introduction par H. Delaborde. Paris, Plon, Nourrit et C., in-fol., pp. 52, tav. 30.

Della Sala (Vincenzo). La XXVII esposizione di belle arti a Napoli (*Illustrazione italiana*, 1891, n. 30).

Dietrich (W.). Berliner internationale Kunstausstellung (*Die Nation*, 1891, in-fol., pp. 36).

Diner (J.). Die Sammlung Spitzer (*Zeitschrift d. Kunstgew. Verein*. München 7, 8).

Du Sommerard (E.). Catalogue et description des objets d'art de l'antiquité, du moyen-âge et de la renaissance exposées au musée des Thermes et de l'Hôtel de Clugny. Paris, à l'Hôtel de Clugny, in-8, pp. xxxiv-702.

Enault (L.) Paris-Salon 1891 (Champs-Élysées). Paris, Bernard, 1891, in-8, avec 40 phototypies.

Esposizione di belle arti a Genova (*Arte e Storia*, X, 4).

Esposizione (L') nazionale di Palermo. Milano, E. Sonzogno, 1891-92, in-fol., a fascicoli illustr.

Exposition du costume à Vienne (*Revue des arts décorat.*, 1891, n. 8).

Falke (J.). Die kunstgewerbliche Ausstellung in Triest (*Mittheilungen des k. k. oesterr. Museums. Neue Folge*, VI, 5. *Wiener Zeitung*, 1891, n. 84).

— Die Aufstellung historischer und nationaler Costüme im Oesterreichischen Museum (*Mittheilungen des k. k. oesterr. Museums. Neue Folge*, VI, pp. 3 folg. *Wiener Zeitung*, 1891, n. 18 folg.)

Filangieri (Gaetano). Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane. Volume V. Napoli, tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, MDCCCXCI, in-4.

Freihofer (F.). Die internationale Gemälde-Ausstellung in Stuttgard (*Die Kunst für Alle*, 1881, n. 13).

Frimmel (Th.). Bericht aus den Gemäldesammlungen von Wien (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1891, pp. 48-232).

— Kleine Galeriestudien. 1. Die gräfl. Schönborn'sche Galerie zu Pommersfelden; Gemäldesammlungen in Bamberg; die Galerie zu Wiesbaden; die gräfl. Nostiz'sche Galerie in Prag. Bamberg, C. C. Buchmer, 1891, in-8, pp. iv-137 mit Lichtdr.

Frizzoni (G.) Acquisitions récentes du musée Brera à Milan (*Chron. des arts*, II, 5).

— Exposition à Milan (*Chron. des arts*, II, 7).

Führer durch die Costüm-Ausstellung im k. k. oesterr. Museum für Kunst und Industrie. Mit einem Vorwort von J. von Falke. Wien, Oesterr. Museum, 1891, in-8, pp. xi-34.

Fumagalli (Carlo), Sant'Ambrogio (Diego), Beltrami (Luca). Reminiscenze di storia e d'arte nel suburbio e nella città di Milano. Milano, 1891, con 50 tavole in eliografia (edizione di 200 esemplari).

G. Die Berliner Kunstausstellung (*Wiss. Beilage der Leipziger Zeitung*, 1891, n. 687).

— Jubilee art exhibition at Berlin (*The Athenaeum*, 1891, 3315-3316).

G. (L.). Musée du Louvre (*Chronique des arts*, 23).

Gallerie Borghese (Die) in Rom (*Illustrierte Zeitung*, 1891, n. 2529).

Godeffroy (R.) Streifzüge durch den Ausstellungen des Jahres 1890 (*Wochenschr. des n. österr. Gewerbeverein*, 1891, n. 10).

Gonse (Louis). Le nouveau palais des musées à Vienne (*Gaz. des beaux-arts*, 3e période, t. VI, pp. 392).

— Les chefs-d'oeuvre du musée d'Amsterdam (*Gaz. des beaux-arts*, 1891, avril).

Gray. The Pre-Raphaelite Loan collection at Birmingham (*The Academy*, n. 1014).

Gross (F.). Wiener Privatsammlungen. I. Baron Nath. Rothschild (*Mitth. des Nordböhm. Gewerbe Museums*, 3).

Grubicy De Dragon (Vittore). Prima esposizione triennale di Brera, 1891: Tendenze evolutive delle arti plastiche. Milano, tip. cooperativa Insubria, 1891, in-4, fig., pp. 100 (Estr. dal *Pensiero italiano*, fasc. 9).

Gruyer (F. A.). Voyage autour du salon carré au musée du Louvre. Paris, Firmin-Didot, 1891, in-4, pp. 502 e 40 illustr.

Guide to the Buonarroti gallery. Firenze, tip. G. Ademollo, 1891, in-16, pp. 24.

Haverfield (F.). Notes in some museum in Galicia and Transilvania (*The archeol. Journal*, 1891, n. 189).

Jahres-Ausstellung, Münchener, von Kunstwerken aller Nationen. Text von Bierbaum. 2 Theile. I. Th. f.° pp. 24, mit. 22 Vollbild. n. 22 Testabbild. München, Albert und C.

J. L. Die Sammlung Königswallter in Wien (*Kunstchronik*, n. 7, II, 5).

Janitschek (H.). Die Sammlung von Gemälden alter Meister in Strassburg in Elsass. Beschreibendes Verzeichniss.

Katalog der Glasgemälde und Kunstsammlung des Herrn Vincent zu Constanz.

Karlsburg (B.). Das nordische Museum in Stockholm (*Allgemeine Kunstchronik*, 1891, n. 6).

Kestner - Museum in Hannover (*Centralblatt d. Bauverwaltung*, 31, 32).

Kunstausstellung, die internationale, in Stuttgard (*Kunstchronik*, 1891, n. 22).

Kunsthistorische (Das) Museum in Wien (*Illustrierte Zeitung*, 1891, n. 2529).

La Lumia (I.). Palermo, il suo passato, il suo presente, i suoi monumenti. Palermo, 1891, in-16, pp. 300.

Leisching (E.). Internationale Kunstgewerbeausstellung in Triest (*Wiener Abendpost*, 1891, n. 78).

Lier. Die Malerei auf der internationalen Ausstellung in Berlin (*Unsere Zeit.*, 1890, H. 7).

Luthmer (F.). Führer durch die freiherrlich K. von Rothschild'sche Kunstsammlung. Frankfurt a. M., Jügel, 1891, in-12, pp. 96, con illustr.

Lützow (C. von). Katalog der Gemälde-Galerie in der k. k. Akademie der bildenden Künste (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, Band XIV, Heft I).

Marcello (Andrea). Di una illustrazione del castello di Schio. Venezia, stab. fratelli Visentini, 1891, in-8, pp. 11 (Estr. dal *Nuovo Archivio Veneto*, tomo II, parte I).

Marchionni (Ed.). Guida per il visitatore delle rr. cappelle medicee e r. opificio delle pietre dure in Firenze, preceduta da un breve cenno storico-descrittivo della insigne basilica di San Lorenzo. Firenze, tip. dei minori corrigendi, 1891, in-16, pp. 130.

Maresca (Antonino). Delle opere d' arte italiana all' estero (*Arte e Storia*, anno X, n. 1).

Martin (L.). Catalogue-guide du musée de Lausanne (*Assoc. pro Aventico*. Bull. 3, 1891).

Melani (Alfredo). The Museums of industrial art in Italy (*The Art Journal*. September, 1891).

— La « esposizione libera di belle arti », ossia l'esposizione di salvataggio a Milano (*Arte e Storia*, 1891, n. 13):

— Prima esposizione triennale di Brera. Il quadro del Previati (*Arte e Storia*, 1891, n. 11).

— Ein Brief aus Italien (*Chronik für vervielfält. Kunst.*, II, n. 12).

— Artisti piemontesi eminenti e poco conosciuti (*Gazzetta letteraria*, 1891, pp. 283).

Meyer (F.) Geschickte der öffentlichen Kunstsammlungen zu Basel (*Basler Jahrb.*, 1891).

Milanesi (Gaetano). Sulla storia dell'arte toscana; scritti vari. Siena, tip. dei sordo-muti, 1891.

Molinier (E.). Musée du Louvre. Une nouvelle salle conservée aux arts du métal (*L'Art*, 1891, n. 640).

Müntz (Eugène). Le musée de l'École des beaux-arts (*Gazette des beaux-arts*, 1891, V, 403).

Museum Carnavalet in Paris (*Correspondenzblatt d. Gesammtverein d. deutschen Geschichts u. Alterthumsvereine*. Mai-Juni, 1891).

Museum, das, für Kunst und Gewerbe (*Adressbuch des Kunstgewerberer. zu Hamburg*, 1891).

Museum Walraff-Richartz de Cologne (*Courrier de l'Art*, 45).

Notre musée cantonal. (*Étrenne nouv. Fribourg*). Fribourg, 1891.

P. Die Sammlung Buchner in Bamberg (*Kunstchronik*, 1891, n. 26).

Palermo e l'esposizione nazionale del 1891. Milano, fratelli Treves, in-fol., a fascicoli illustr., 1891-92.

Papaleoni (G.). Le chiese di Condino prima del 1550. Trento, tip. ed. G. Marietti, 1890, in-8, pp. 94 e tav. 1.

Phillips (Claude). The Staedel Art Institute at Frankfort/Main (*The Art Journal*, Feb. 1891).

Ricci (Corrado). Il museo Borghese in Roma, con illustr. (*Illustrazione italiana*, n. 40, 1891).

Rooses (H.). Het nieuw Antwerpsch Museum (*De Gids*. Juni, 1891).

Rosenberg (A.). Die internationale Kunstausstellung in Berlin (*Kunstchronik*, 26 folg. *Die Grenzboten*, 1891, 24 folg.).

— Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie (*Kunstchronik*, II, 5).

— Die Kunstaustellungen in München u. Dresden (*Die Grenzboten*, 40).

Salon, the, of the Camps-Élysées (*The Athenaeum*, 1891, n. 3315).

Schulze (F.). Die neuen Museen Roms (*Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerberereins*. Beiblatt, 2, 1891).

Silvestre (A.). Le nu au Salon de 1891. Paris, Bernard, 1891, in-8, avec 32 phototypies.

Spitzer, la collection. Tome 2. Les Émaux peints, notice par C. Popelin; les meubles et bois sculptés, notice par E. Bonaffé; les Faïences de Saint-Porchaire, notice par E. Bonaffé; les Faïence B. Palissy, notice par E. Molinier; la Serrurerie, notice par H. d'Allemagne; les Cuirs, notice par A. Darcel. Paris, May et Motteroz, 1891, in-fol., pp. 231, avec grav. et 57 pl.

Spitzer collection (The). (*Athenaeum*, 3288).

Springer (J.). Die internationale Kunstausstellung in Berlin (*Die Kunst für Alle*, 1891, n. 18).

Sulzberger (Max). Les salons de 1891 (*Revue de Belgique*, 1891, juillet).

Svoboda (A.). Die internationale Ausstellung in Stuttgard (*Das Magazin für Litteratur*, 1891, n. 13).

Tedeschi (P.). Artisti istriani poco noti (*Archivio storico per Trieste*, IV, 2).

Trou (M.). Le musée de Sens. Versailles, impr. Cerf et fils, 1891, in-8, pp. 6.

Umbria (L') descritta ed illustrata, edita da Renzo Floriani, diretta dal prof. Francesco Guardabassi. Perugia, tip. Boncompagni, 1891.

Varaldo (Ottavio). Un inventario della masseria del duomo di Savona (anno 1542) per Agostino Abati. Savona, Bertolotto e C., 1891.

Venturi (A.). Unbekannte oder vergessene Künstler der Emilia (*Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml.*, 4).

— Le gallerie di Roma (*Nuova Antologia*, 1891, fasc. XV).

— La R. galleria Pitti in Firenze. Dornach e Parigi, Ad. Braun e C., edit., 1891, illustr.

Verzeichniss der Gemälde, Gypse und Bronzen in der grossherzogl. Sammlung zu Oldenburg. Mit einem Anhange der auf den Gemälden befindlichen Monogramme, Bezeichnungen und Inschriften. Oldenburg, Schulze, 6 Aufl., pp. VIII-191, in-12, mit. 3 fafeln.

V. E. W. Das neue Museum zu Antwerpen (*Kunstchronik*, n. 7, II, 10).

Vismara (F.). I nostri artisti alla Esposizione di Brera, 1891. Milano, Gius. Civelli, 1891, pp. 58, in-8.

Vogel (J.). Leipziger Kunstsammlungen des vorigen Jahrhunderts (*Zeitschrift für bild. Kunst*, n. 7, II, 5).

Wedmore. Two Winter Exhibitions (*The Academy*, 967).

Wittmann (P.). Das nördische Museum zu Stockholm (*Allgemeine Zeitung*. Beilage, 1891, n. 6).

Wyzewa (T.). Le mouvement des arts en Allemagne et en Italie (*Gazette de beaux-arts*, 1891, avril).

Zannandreis (Diego). Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi, pubblicate e corredate di prefazione e di due indici da Giuseppe Biadego. Verona, G. Franchini, 1891.

INDICI

I.

SOMMARI DEI FASCICOLI

Fascicolo I.

Spigolature tizianesche, **G. B. Cavalcaselle.** — L'abbazia di San Clemente a Casauria, **P. L. Calore.** — Opere di maestri italiani nel Museo di Chambéry, **Giulio Carotti.** — Ricordi di un oratorio del secolo XV nel duomo di Orvieto, **L. Fumi.**

NUOVI DOCUMENTI: Documenti inediti sopra un oratorio del secolo XV nel duomo di Orvieto, **L. Fumi.** — Statua di Severo da Ravenna, **N. Baldoria.** — Quadro di Girolamo Dal Santo, **N. B.** — Pitture di Girolamo Romanino, **N. B.** — L'architettura a Roma durante il pontificato d'Innocenzo VIII, **E. Müntz.**

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI: *Ivan Lermolieff,* Kunstkritische Studien über italienische Malerei, **Gustavo Frizzoni.** — La Vierge à l'Œillet, peinture attribuée à Léonard de Vinci, **A. M.** — *Adolph von Oechelhäuser,* Der Bilderkreis zum Wälschen Gaste des Thomassin von Zerclaere nach den vorhandenen Handschriften untersucht und beschrieben, **L. M.** — Monumenti antichi pubblicati per cura della Reale Accademia dei Lincei, **Giulio Carotti.** — *Eugène Müntz,* Le mausolée du cardinal Lagrange à Avignon, **G. Cantalamessa.** — *Lucio Mariani,* La cavalcata dell'Assunta in Fermo, **G. C.** — *Enrico Ridolfi,* Giovanna Tornabuoni e Ginevra dei Benci nel coro di Santa Maria Novella in Firenze, **N. B.**

MISCELLANEA: Fontanella in Santa Maria dell'Orto in Roma, **G. Cantalamessa.** — Un quadro da ritrovare **A. V.** — Compimento del palazzo Marino in Milano, di Galeazzo Alessi.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA, **C. Galeazzi.**

NECROLOGIE: Emilio Marcucci, **I. Benvenuto Supino.** — Richard Fisher, **A. Venturi.**

Fascicolo II.

Quadri di maestri italiani nelle Gallerie private di Germania: La Galleria Weber di Amburgo, **Fritz Harck.** — Fieravante Fieravanti e l'architettura bolognese nella prima metà del secolo XV, **Corrado Ricci.** — Il tabernacolo con nicchia per le abluzioni nella sagrestia della chiesa di San Niccolò da Tolentino in Prato, **Giulio Carotti.** — La cappella di fra Mariano del Piombo in Roma, **D. Gnoli.**

NUOVI DOCUMENTI: Lavori d'arte fatti eseguire a Roma dai Papi d'Avignone (1365-1378), **E. Müntz.**

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI: *Franz Wickhoff,* Die italienischen Handzeichnungen der Albertina, **Hermann Dollmayr.** — *Ottavio Maraldo,* Un inventario della Masseria del duomo di Savona, **O. M.** — *Giuseppe Biadego,* Di Giambettino Cignaroli, pittore veronese, **O. M.** — *Luca Beltrami,* Un disegno originale del progetto delle fortificazioni di Milano nella prima metà del secolo XVI, **N. B.** — Dott. *Giuseppe Taormina,* Saggi e note di letteratura e d'arte, **N. B.** — *Diego Zannandreis,* Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi pubblicate e corredate di prefazione e di due indici da Giuseppe Biadego, **O. M.** — *Luca Beltrami,* Il codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca del principe Trivulzio in Milano, trascritto ed annotato, **O. M.** — *Gaetano Filangieri,* Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane, **O. M.** — *V. E. Gianazzo di Pamparato,* Il principe cardinale Maurizio di Savoia mecenate dei letterati e degli artisti, **O. M.** — Ing. *Camillo Boggio,* Torri, case e castelli nel Canavese, **N. B.** — *Ettore Ximenes,* Sulla storia dell'arte con particolare riguardo a quella degli ultimi tre secoli, **O. Maruti.**

MISCELLANEA: Il tesoro di Sant'Agata a Catania, **O. M.** — Quadro di Tiziano acquistato dalla R. Pinacoteca di Torino, **E. A.** — Palazzo Guastaverza a Verona, **N. B.** — Infissi marmorei decoranti i prospetti delle case a Venezia, **N. B.** — La remozione del coro della chiesa superiore di San Francesco in Assisi, **E. A.**

ESPOSIZIONI DI BELLE ARTI IN ROMA, **Ugo Fleres.**

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA, **U.**

NECROLOGIA: Il senatore Giovanni Morelli, **Gustavo Frizzoni.**

Fascicolo III.

Fascicolo IV.

Fascicolo V.

Fascicolo VI.

II.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

III.

INDICE DEGLI AUTORI

IV.

INDICE DEGLI ARTISTI

V.

INDICE DEI LUOGHI E DELLE COSE

